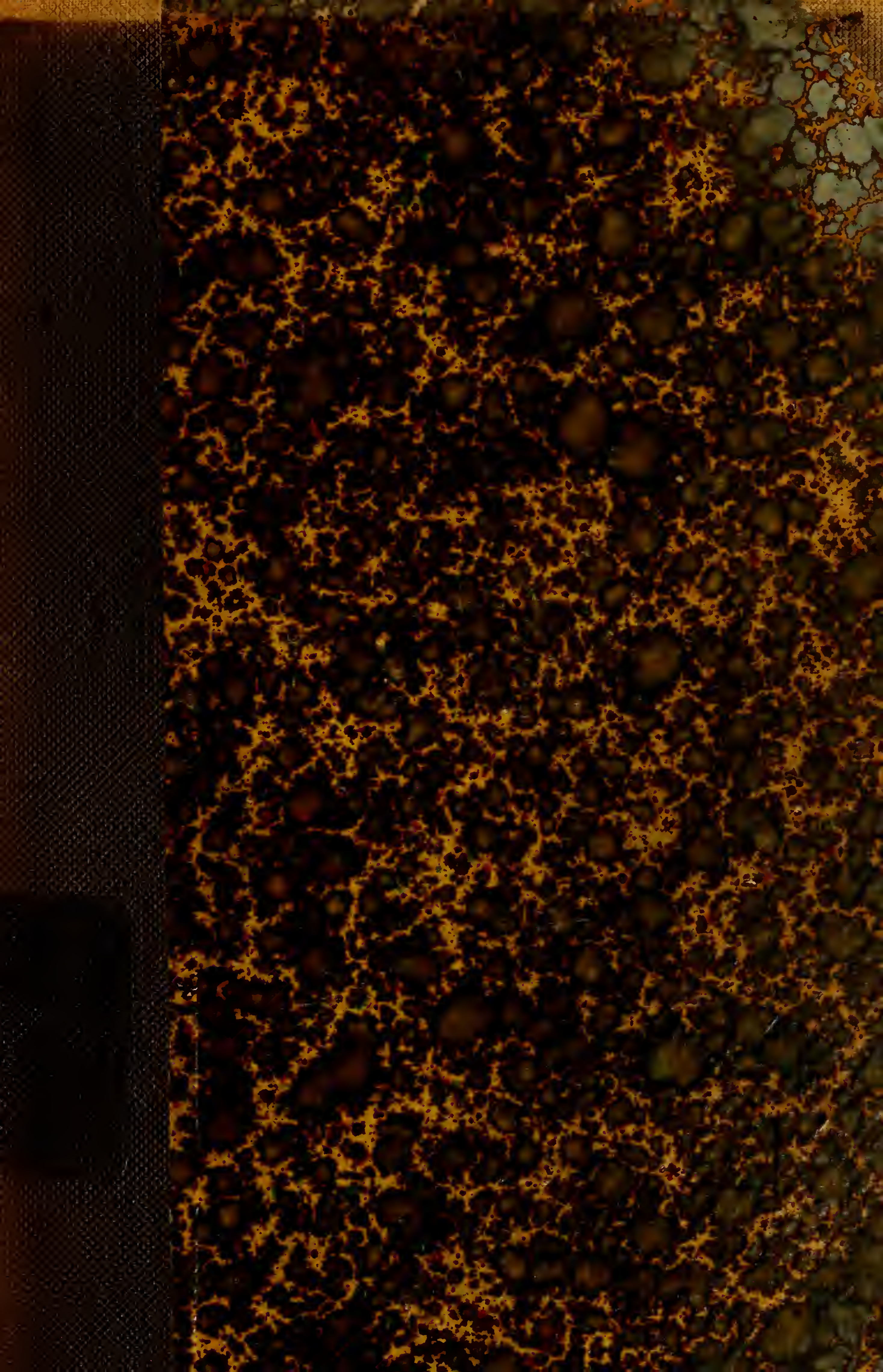


Aus dem

Tagebuche eines Musikers.

(Der „Modernen Oper" VI. Theil.)

Kritiken und Schilderungen

von

Eduard Hanslick.

Dritte Auflage.



Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1892.

Inhalt.

Kunst und Leben.



Jenny Lind.

(1891.)

I.

Mit dem doppelten Eifer eines schönen Erinnerns und einer freudigen Neugier langte ich nach der eben erschienenen prachtvoll ausgestatteten Biographie der großen Sängerin.*) Freilich, der Anblick von zwei starken Oktavbänden hat mich ein wenig erschreckt. Wie vermag man mit dem Leben einer Gesangskünstlerin, und sei es die vollkommenste, zwei dicke Bände zu füllen? Die eigenthümlichen Schwierigkeiten dieser Aufgabe sind ja gerade solche, die zu gedrängter Fassung mahnen. Ist der Biograph einmal, nach Schilderung der Kinder- und Lehrjahre, bei dem ersten Erfolge der Sängerin angelangt, so hat er, von Stadt zu Stadt mitreisend, nur eine Reihe von Kunstleistungen und Triumphen zu beschreiben, die sich meistens verzweifelt ähnlich sehen. Den Versuch, diese Leistungen selbst zu schildern, uns die Schön-

*) „Jenny Lind. Ihre Laufbahn als Künstlerin, 1820–1851." Nach Briefen, Tagebüchern und anderen von Otto Goldschmidt gesammelten Schriftstücken von H. S. Holland und W. S. Rockstro. Autorisirte deutsche Uebersetzung von Hedwig Schöll. (Zwei Bände. Leipzig, bei F. A. Brockhaus.)

heit dieser Stimme, dieses Vortrages mit Worten klar zu machen, wird der Biograph sich allerdings nicht schenken. Allein er darf ihn, meinen wir, nicht bei jeder Opernvorstellung wiederholen. Müssen wir wirklich denselben Hymnus über die Sängerin neuerdings lesen, wenn sie dieselbe Rolle in Hamburg, in Berlin, in Frankfurt, in Wien, in London gesungen hat? An Gewissenhaftigkeit und Fleiß läßt die neue Lind-Biographie ebensowenig etwas zu wünschen, wie das Buch von Fr. Nicks über Chopin; nach diesen beiden Werken dürfte fortan die englische und nicht mehr die deutsche „Gründlichkeit" als Superlativ gelten. Werden doch beispielsweise dem Auftreten der Lind in einer Provinzialstadt wie Norwich zwei Kapitel gewidmet! Die häufige Wiederholung alles dessen, was die Verfasser über den Gesang und den Charakter der Künstlerin vorbringen, beschwert das Buch und ermüdet den Leser. Dünkt uns somit die neue Lind-Biographie zu lang gerathen, so ist sie in anderer Beziehung doch wieder zu kurz. Sie schließt mit dem Abgang der Künstlerin von der Opernbühne, also mit dem Jahre 1851. Jenny Lind hat aber dann noch an 20 Jahre lang als Concert- und Oratorien-Sängerin Triumphe in beiden Welten gefeiert. Eine Biographie soll uns das ganze Leben ihres Helden erzählen. Warum sagen uns die Verfasser, die sich ja intime Freunde der Sängerin nennen durften, nichts von ihrem Familienleben, ihrer Häuslichkeit, nichts von ihren Kindern, deren Namen wir nicht einmal erfahren, geschweige denn ihre Schicksale? Die Erzählung bricht vor der großen amerikanischen Reise ab, weil — so meinen die Verfasser — doch nur schon Gesagtes wiederholt werden müßte. Mit nichten; gerade die amerikanische Tournee der Lind unter dem berühmten Barnum bot sehr viel Eigenartiges, auch kulturhistorisch Interessantes, das mit ihren

europäischen Erlebnissen sich durchaus nicht deckt. Sollten die Biographen hier vielleicht plötzlich Angst bekommen haben vor einem möglichen dritten Band? Zwei Verfasser haben sich in die Arbeit getheilt, ohne den Antheil eines jeden von ihnen eigens kenntlich zu machen. Ohne Zweifel rühren die musikalischen Beurtheilungen von Herrn Rockstro her, während der Canonicus Scott Holland den biographischen Theil und die Schilderung von Jenny Linds Charakter schrieb. Wüßten wir nicht aus Herrn Otto Goldschmidts Vorrede, daß Scott Holland „ein sehr geschätzter Kanzelredner und Verfasser anerkannter religiöser Bücher" ist, wir würden es aus mancher besonders salbungsvollen Partie des Buches errathen. Die „Schlußbetrachtung", welche am Ende des zweiten Bandes alle Charaktervorzüge der Lind noch einmal zusammenfaßt oder richtiger: auseinanderbreitet, ist eigentlich eine verschämte Predigt, ein andächtiges Variiren und Paraphrasiren desselben Themas, wie es Kanzelredner so wortreich und erbaulich in Uebung haben. Uebrigens sind die Vorzüge des Werkes nicht gering. Das Buch ist mit großer Wärme, edler Gesinnung und nicht ohne Geist geschrieben; die deutsche Uebersetzung treu und gewandt.

Der interessanteste, weil am wenigsten bekannte Theil der Biographie ist die Jugendgeschichte. Jenny Lind ist in Stockholm den 6. Oktober 1820 geboren. Ihre Eltern lebten in bedrängten Verhältnissen. Der Vater, damals erst zweiundzwanzig Jahre alt und Buchhalter bei einem Kaufmanne, wird als ein gutmüthig schwacher, leichtlebiger Mann geschildert. Jennys Mutter, die geschiedene Gattin eines übelberüchtigten Kapitäns Rodberg, war eine charakterstarke Frau, welche sich hauptsächlich mit Unterrichtgeben durchhalf und eine Tagesschule für Mädchen hielt. Sie gab die kleine Jenny aufs Land zu einem Organisten in die Pflege und hat zeit-

lebens mehr Strenge als Zärtlichkeit, jedenfalls wenig Verständniß bewiesen für ihre Tochter. Die Großmutter entdeckte zuerst das auffallende musikalische Talent, das unfehlbare Gehör und Gedächtniß des Kindes. Die neunjährige Jenny mußte vor dem Director des königlichen Theaters, Grafen Pake, singen und erhielt auf dessen Vorschlag nicht nur Unterricht im Gesang, sondern ihre ganze Ausbildung und Erziehung auf Staatskosten. Die Mutter hatte den größten Abschen vor dem Theater, sie mußte aber dem Druck der Verhältnisse nachgeben, und Jenny wurde ein Pflegekind der Bühne. Es ist eine seltene Erscheinung in den Annalen der Kunst, daß die Behörden so rasch ein ungewöhnliches Talent entdecken und sofort bereit sind, etwas dafür zu wagen. Das königliche Theater zu Stockholm, in welchem die zehnjährige Jenny im September 1830 als „aktris-elev“ eintrat, blieb für die nächsten zehn Jahre der Schauplatz und Mittelpunkt ihres Lebens. Die königliche Theaterdirection pflegte die Zöglinge in ausgewählten Häusern in der Stadt unter der Aufsicht einer Frau unterzubringen und mit dieser ein Uebereinkommen für Kost und Wohnung zu treffen. Da Jennys Mutter ohnehin Kostschülerinnen in ihrem Hause hielt, wurde ihr auch die Tochter übergeben. In dem mit Frau Lind geschlossenen, von der kleinen Jenny mitunterfertigten Vertrage heißt es: „Bis sie herangewachsen und genügend ausgebildet ist, um einen festen Gehalt beanspruchen zu können, soll sie auf Rechnung des Theaters Kost, Kleidung und Wohnung, sowie freien Unterricht im Singen, Declamiren, im Tanz und allen anderen Fächern erhalten, die zur Erziehung eines gebildeten Mädchens gehören und für die Bühnenlaufbahn nothwendig sind.“ Wie viel Jenny sich von den „literarischen“ Fächern und fremden Sprachen angeeignet habe, läßt sich nicht bestimmen, aber die Vollständigkeit der specifisch künst-

lerischen Ausbildung war sehr beachtenswerth und hinterließ in ihr einen unauslöschlichen Eindruck. Sie fühlte, daß sie derselben viel von ihren späteren Erfolgen verdankte; besonders schätzte sie ihre Ausbildung in schönen und ausdrucksvollen Bewegungen, die sie in der Theatertanzschule gewonnen. So lag ihre Laufbahn bestimmt und hoffnungsreich vorgezeichnet. Es war auf Jahre hinaus für sie gesorgt und für die Zukunft ihr eine Stelle gesichert. Nur das lieblose Benehmen ihrer äußerst reizbaren und heftigen Mutter trübte ihre Jugendzeit. Nach einer aufregenden Scene entlief Jenny eines Tages ihrer Mutter und flüchtete zu einer bekannten braven Frau. Die Direction erlaubte ihr, dort zu bleiben, aber Frau Lind strengte einen Proceß an, und Jenny mußte ihr zurückgegeben werden. Welche Sorgen ihr Leben auch mit sich brachte, einen Kummer, der gewöhnlich die Anfänge junger Künstlerinnen verdüstert, hat sie nicht gekannt: es fehlte ihr nie an Anerkennung. Schon im ersten Jahre ihrer Aufnahme in die Theaterschule spielte die zehnjährige Jenny Kinderrollen und glänzte als Tänzerin. In den nächsten Jahren trat sie wiederholt in Schauspielen auf; in einigen auch mit Gesang und Tanz. Sie sang hin und wieder in Theaterconcerten Duette mit ihrem Gesanglehrer Berg, dem sie ihre ganze Ausbildung für die schwedische Bühne zu danken hatte. Zeitlebens blieb sie ihm treu anhänglich; er mußte lange nachher, 1848, auf ihren Wunsch sie nach England begleiten. Bis zum 1. Januar 1837 war Jenny mehr als hundertmal auf der Stockholmer Bühne aufgetreten; man fand es nun an der Zeit, ihr eine feste Stellung mit bestimmtem Gehalte (jährlich 1200 Mark) zu geben. Von da an sollte sie, nach dem ursprünglichen Contracte, noch zehn Jahre im Dienste der Direction bleiben. Sie spielte fleißig weiter in längst vergessenen Schauspielen, Lustspielen und

Burlesken. Da trat ein entscheidender Wendepunkt ein: der Abend des 7. März 1838. „Ich stand an dem Morgen auf als eine Creatur wie sonst,“ pflegte sie zu erzählen, „und legte mich schlafen als eine neue Creatur. Ich hatte meine Kraft erkannt.“ Ihr ganzes Leben hindurch feierte sie den 7. März mit religiösem Ernst wie einen zweiten Geburtstag. An dem Tage ward sie sich ihrer selbst bewußt; ihr künstlerisches Leben begann. Dies geschah in der Rolle der Agathe in Webers „Freischütz“. Von da erkannte man Jenny als die „gottbegabte Sängerin“. Sie widmete sich jetzt ganz der Oper. Auf die Agathe folgt die Marie von Herold, Emeline in der „Schweizerfamilie“, Pamina in der „Zauberflöte“, später „Die Vestalin“ und Alice in „Robert der Teufel“. Diese Rolle, in der sie später ihre bedeutendsten Erfolge errang, sang sie zum ersten Male im Jahre 1839 als achtzehnjähriges Mädchen. Ganz glücklich wäre sie gewesen, hätten nicht seit ihren ersten Erfolgen die Reizbarkeit, der Hochmuth und das Mißtrauen ihrer Mutter, anstatt sich zu mildern, noch zugenommen. Da that Jenny den entscheidenden Schritt zur Trennung vom häuslichen Herd. Sie zog zu dem ihr befreundeten berühmten Liedercomponisten Lindblad, dessen Frau ihr eine zweite Mutter wurde. Dort blieb sie bis zu ihrer Abreise nach Paris, 1841; dahin kam sie wieder bei ihrer Rückkehr im Jahre 1842.

Welche Bewandtniß hatte es mit dieser Pariser Reise? Unsere Biographen bezeichnen sie, etwas geziert, als „Pilgerfahrt“ und erklären sie mit den mysteriösen Eingangsworten: „daß Jenny zum Opfer bestimmt war!“ Einfach ausgedrückt: Jenny Lind empfand, daß ihre Gesangstechnik einer höheren Ausbildung bedürfe, daß sie noch zu lernen habe. Der schwedische Historiker Geijer hatte zuerst darauf bestanden, daß sie aus dem engen Kreis von Stockholm hinaus müsse in die

Welt. Dazu kam der praktische Rath des trefflichen Baritons Belletti, welcher auf Jennys Frage, wo man sich die gute italienische Methode aneignen könne, unbedenklich antwortete: „In Paris, bei Garcia.“ Um die Mittel zu einem zwölfmonatlichen Studium bei Garcia zu erwerben, unternahm Jenny eine Concertreise in die Provinzen, welche der muthigen jungen Künstlerin zwar reichliche Ehren und Einnahmen brachte, aber durch übermäßige Anstrengung ihre Stimme schädigte. Als sie Garcia eine Arie aus „Lucia“ vorsang, brach sie während des Singens völlig zusammen. „Mademoiselle,“ sagte Garcia, „vous n'avez plus de voix.“ Der Schlag war furchtbar. Aber ihr Muth und die Erinnerung an so viele ehrlich errungene Erfolge hielten die schwer Getroffene aufrecht. Garcia rieth ihr, sechs Wochen lang keinen einzigen Ton zu singen, ja, so wenig wie möglich zu sprechen; dann möge sie wieder zu ihm kommen. Jenny Lind widmete diese peinlich langen sechs Wochen dem eifrigen Studium des Italienischen und Französischen. Nach dieser Wartezeit fand Garcia ihre Stimme so weit ausgeruht, daß er ihr Hoffnung auf gänzliche Wiederherstellung machen konnte, vorausgesetzt, daß sie ihre falsche Methode der Stimmbildung, welche sie fast zu Grunde gerichtet, aufgeben werde. Sie hatte regelmäßig bei Garcia zwei Stunden in der Woche und machte überraschende Fortschritte. „Ich habe,“ schreibt sie an eine Freundin, „schon fünf Stunden bei Signor Garcia, dem Bruder von Madame Malibran, gehabt; da heißt es denn für mich wieder von vorn anfangen; die Scalen auf- und abwärts singen, langsam und vorsichtig; Triller üben (auch unchristlich langsam). Mit dem Athmen nimmt er es auch sehr genau. Ich betrachte es als ein großes Glück für mich, daß es einen Garcia giebt.“ Ueber das Athemholen, die Stimmbildung, Verschmelzung der Re-

gister und andere technische Einzelheiten wußte sie nichts: diese mechanische Grundlage lernte sie von Garcia; in den höheren Regionen der Kunst war ihr großes musikalisches Talent längst heimisch und sicher. In der That, sie war eine geborene Künstlerin; unter Garcias Leitung war sie eine Virtuosin geworden.

Während dieses Pariser Lehrjahres quälte sie unausgesetzt die Sehnsucht nach der Heimath und nach — der Bühne. „Das Bühnenleben," schreibt sie, „hat etwas so Hinreißendes, daß ich wirklich glaube, wer es einmal gekostet hat, kann, wenn er es entbehren muß, nie wieder glücklich sein." Dieses Geständniß steht in schneidendem Contrast zu der fast krankhaften Sehnsucht, mit welcher Jenny Lind nicht lange darauf sich von dem Theaterleben fortwünschte. Wichtig für ihre spätere Carriere war ihr die Bekanntschaft Meyerbeers, der eben in Paris Vorkehrungen für seinen „Propheten" traf. Er hatte die Lind privatim singen gehört und „viel Esprit und Gefühl" in ihrem Vortrag gefunden. Für den Raum der Pariser großen Oper schien ihm die Stimme nicht stark genug, doch meinte er, daß Berlin ein geeignetes Feld für ihr Talent sein würde. Der spätere Erfolg hat Meyerbeers Urtheil gerechtfertigt. Oeffentlich hat Jenny Lind in Paris niemals gesungen. Die eine zeitlang verbreitete Fabel, sie sei in Paris durchgefallen und habe deshalb nie wieder dort auftreten wollen, wird in unserem Buche gründlich widerlegt. Immer mächtiger zieht es sie nach Hause. „Paris," schreibt sie, „paßt nicht für mich, und ich passe nicht für Paris." 1842 kehrt Jenny nach Stockholm zurück und erscheint zum ersten Male wieder als Norma, dann als Lucia, endlich als Sonnambula, die eine ihrer berühmtesten Rollen wurde. Mit ihren unbedeutenden Ersparnissen kauft sie ihren Eltern ein kleines Heim auf dem Lande. Zwei Jahre lang wirkt sie

nun, vom Publikum vergöttert, in Stockholm. Da erinnert sich Meyerbeer der jungen Sängerin und bemüht sich, sie für Berlin zu gewinnen, wo sie die Hauptrolle in seiner neuen Oper „Das Feldlager in Schlesien" übernehmen soll. Sie lehnt ein glänzendes Anerbieten des Stockholmer Theaters ab und verläßt zum zweiten Male ihre Heimath, diesmal als vollendete Meisterin, um in fernem Land ihr Glück zu versuchen. Einen Monat hält sie sich in Dresden auf und widmet sich dort eifrig dem Studium der deutschen Sprache. In Berlin tritt sie zuerst als Norma auf, bald darauf als Vielka in Meyerbeers „Feldlager". Sie hat übrigens diese von Meyerbeer für sie geschriebene Rolle nicht „creirt", sondern sich freiwillig den Ansprüchen der Berliner Hofsängerin Fräulein Tuczek gefügt, welche bei der feierlichen Eröffnung des neuen Opernhauses die Vielka zuerst singen wollte. Dies geschah, aber nicht zu Meyerbeers Zufriedenheit und nicht zum Vortheile des Werkes. Nach fünf Aufführungen des „Feldlagers" übernahm Jenny Lind im Januar 1845 die Rolle und versetzte den Componisten und das Publikum in Begeisterung. So hat die Lind ihren europäischen Ruf in Berlin begründet. Mit glänzenden Anträgen bewarben sich nun London und alle deutschen Hauptstädte um die „schwedische Nachtigall". Die nächsten sieben Jahre bilden einen ununterbrochenen Triumphzug der gefeierten Opernsängerin. Am 10. Mai 1849 hat sie (als Alice in „Robert") zum letzten Mal die Bühne betreten und dann auf ihren Kunstreisen in Deutschland, England und Amerika nur noch in Concerten gesungen.

II.

Es kann mir nicht beifallen, den Kunstreisen Jenny Linds auch nur entfernt mit der peinlichen Gewissenhaftigkeit ihrer

Biographen zu folgen. Die Triumphe, welche diese schildern, sind im Grunde überall dieselben und die zahlreichen Journalartikel, die sie abdrucken, gleichfalls. Mit Recht geben die Verfasser einem sachkundigen und liebenswürdigen Kritiker wie L. Rellstab wiederholt das Wort; seine Berliner Urtheile über die Lind sind schon dadurch wichtig, daß sie die ersten in Deutschland erschienenen waren und wie eine stark angeschlagene Stimmgabel den Ton angaben, der nun fort und fort weiterklingt. Aber viele hier aufgenommene Zeitungsartikel von unbekannten oder unbedeutenden Berichterstattern würden wir leicht entbehrt haben. Ueber die ersten Wiener Opern und Concerte der Jenny Lind im Jahre 1847 citirt das Buch ausschließlich Kritiken aus der kaiserlichen Wiener Zeitung. Ich weiß nicht, wer deren Verfasser war, wohl aber, daß Wien zu jener Zeit einen einzigen bedeutenden Musikkritiker besaß, den Dr. Alfred Becher, der sogar eine eigene Broschüre über die Lind veröffentlichte. Und gerade von diesem nimmt das Buch keine Notiz. Neben den verschwenderisch ausgestreuten Journalcitaten geben uns die Verfasser natürlich auch ihr eigenes, sehr eingehendes Urtheil über Jenny Linds Gesang. Die Schwierigkeit, den ganz eigenen Zauber der Lind mit Worten zu schildern, habe ich nur zu sehr an mir selbst erfahren. Nach ihren Wiener Concerten im Jahre 1854 meinte ich, es müßte dem Kritiker eigentlich gestattet sein, über Erscheinungen von vollendeter Schönheit, wie sie günstigenfalls in hundert Jahren einmal kommen, nichts Anderes auszusprechen, als die Freude, sie mit erlebt zu haben. Die bedeutendsten Sängerinnen, die man damals in Wien hörte, machten uns den Eindruck, daß die Lind nicht nur mehr war, als jede andere, sondern geradezu anders; wir fühlten nicht bloß eine Größendifferenz, sondern etwas wie einen Gattungsunterschied. Diese Durchgeistigung

und Durchfühlung jedes einzelnen Tones wie der ganzen Grundstimmung einer Composition waren weder nachzuahmen noch zu beschreiben. Auf eine fast räthselhafte Art offenbarte uns Jenny Lind die absolute Schönheit des Singens an sich. Wie jener alte König verwandelte sie alles, was sie berührte, in Gold. Wenn sie eine Arie aus „Beatrice di Tenda“ oder aus den „Puritanern“ sang — war das noch dieselbe Musik, die wir stets matt und süßlich gefunden? Wie warmer, duftiger Athem legte sie sich uns um Brust und Wangen. Wie ganz anders, wenn große Gesangsvirtuosinnen wie die Viardot, Tadolini, La Grange dergleichen vortrugen! Jenny Linds Zaubereien erweckten in uns das Gefühl des Staunens nicht anders, als bereits getränkt von der Süßigkeit ruhigen Genießens. Wer hat ihre schwedischen Volkslieder, wer ihren Vortrag des Taubertschen Liedes: „Ich muß nun einmal singen“, je vergessen? Als beiläufige Nachahmung des Vogelgesangs hart an der Grenze der Musik stehend, wurden diese flötenden und schmetternden Solfeggien in Jennys Mund zur entzückenden Schönheit. Der ganze waldfrische Naturreiz jubelnden Vogelgesangs kam uns hier auf dem unbegreiflichen Wege der äußersten technischen Bravour entgegen. Ja wer könnte überhaupt irgend eine Gesangsleistung der Lind je vergessen, der so glücklich war, sie zu erleben! Es ist ein schönes Wort von Brahms, der einmal als Jüngling die Lind in der „Schöpfung“ gehört hatte, daß ihm heute noch, wenn er die Partitur dieses Werkes aufschlage, die von Jenny Lind gesungenen Stellen wie in Goldglanz erscheinen. Ich selbst habe vor 45 Jahren Schumanns „Nußbaum“ und Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges“ von der Jenny Lind (mit Klavierbegleitung von Clara Schumann) gehört und kann seither keines dieser Lieder hören oder spielen, ohne daß nicht jeder Ton der Lind deutlich wie eine Vision vor mir

auflebt. Damals war ich auch zum ersten Male Augenzeuge von dem Lampenfieber zweier großer Künstlerinnen. Clara Schumann, die im Dezember 1846 mit ihrem Gatten in Wien verweilte, hatte ein Concert im großen Redoutensaal unter Mitwirkung von Jenny Lind angezeigt. Am Morgen des Concertes ersuchte sie mich, ins Künstlerzimmer zu kommen, um ihr nöthigenfalls, wenn sie Angst bekäme, die Noten umzuwenden. Wirklich wagte sie, im Moment des Heraustretens, nicht, ein hundertmal gespieltes Stück von Bach auswendig vorzutragen — „es könnte ihr doch was passiren". Ich war als junger Student nicht wenig stolz auf diese Mission, und wir beide machten unsere Sache gut. Nun kam die Reihe an Jenny Lind mit den genannten zwei Liedern. Unruhig, aufgeregt schritt sie das Zimmer auf und ab, voll Besorgniß, ob sie auch gut singen würde. Ich konnte ein Wort fragender Verwunderung nicht unterdrücken. „Da ist nichts zu verwundern," lautete ihre Antwort — „nur ein Chorist hat keine Angst". Dieses Angstgefühl vor jeder Production hat sie zeitlebens nicht verlassen; ihre Briefe und die Erzählungen intimer Freunde geben Zeugniß davon durch das ganze Buch.

Merkwürdig übereinstimmend sind alle die in der Biographie abgedruckten privaten und öffentlichen Urtheile darin, daß sie in den eigenartigen großen Wirkungen der Lind die sittliche Grundlage hervorheben oder doch herausfühlen, die veredelnde Kraft einer wahrhaften und reinen Seele. In der That, wie es Talente giebt, die vom Charakter aus geschädigt oder ruinirt wurden, so sehen wir die Kunst der Jenny Lind von ihrem Charakter aus gehoben und verklärt. Kein Musiker, sondern ein Dichter, Christian Andersen, war sich zuerst über diesen Eindruck klar geworden, indem er schrieb: „Man fühlt bei ihrem Auftreten auf der Bühne,

daß es ein reines Gefäß ist, worin der heilige Trank uns gereicht wird. Mit dem vollen Gefühl eines Bruders schätze ich sie; ich fühle mich glücklich, daß ich eine solche Seele kenne und verstehe. Durch Jenny Lind habe ich zuerst die Heiligkeit der Kunst empfunden; durch sie habe ich gelernt, daß man im Dienste des Höheren sich selbst vergessen muß. Keine Bücher, keine Menschen haben besser und veredelnder auf mich als Dichter eingewirkt, als Jenny Lind.“ Aber das großartigste Zeugniß dünken uns die Worte Felix Mendelssohns: „Sie ist eine der größten Künstlerinnen, die je gelebt haben, und die größte, die ich kenne.“ Der herzliche, auf innigste Seelenverwandtschaft gegründete Freundschaftsbund zwischen Jenny Lind und Mendelssohn bildet eine der erquickendsten Partien in dem Leben der Sängerin. Sie lernt Mendelssohn in Berlin kennen und freut sich auf jedes Zusammentreffen mit ihm. „Das ist ein Mensch,“ schreibt sie, „und zugleich das hervorragendste Talent. So muß es sein!“ Mehrere, meist sehr ausführliche Briefe Mendelssohns an die Lind finden wir in der Biographie zum ersten Male mitgetheilt. Er will eine Oper für die Lind schreiben, und der Director der Italienischen Oper in London, Lumley, sendet ihm den Plan eines Librettos. Der Stoff war Shakespeares Drama „Der Sturm“ entnommen, und Frau Birch-Pfeiffer sollte das Opernbuch ausarbeiten. Sie kam, zaudernd und kränkelnd, nicht dazu, so sehr Jenny Lind und Lumley drängten. Da schlug Lumley, der die Sache mit großem Eifer betrieb, den Poeten Felice Romani vor, von dem die besten italienischen Libretti (Norma, Sonnambula, Liebestrank ꝛc.) herrühren. Bald darauf unterhandelt Lumley in Paris mit Scribe, der das größte Interesse für die Arbeit äußerte. Wirklich kann Lumley wenige Wochen später Mendelssohn den Scribeschen Text fast vollendet zuschicken; auch die Be-

setzung der Rollen ist bereits vorgesehen: Miranda, Jenny Lind; Prospero, Lablache; Caliban, Staudigl; Fernando, Gardoni oder Fraschini. Mendelssohn konnte sich aber mit der Art, wie Scribe den Shakespeareschen Stoff behandelte, nicht befreunden. Ein langer Briefwechsel entspann sich zwischen dem Componisten und dem Textdichter. Obschon Scribe bereit war, in einigen Punkten nachzugeben, vermochte er doch nicht so weit zu gehen, wie Mendelssohns Pietät für Shakespeare es verlangte, und so ward der ganze schöne Plan vereitelt. Welch großer Verlust für uns! Scribes Textbuch wurde von Halevy componirt und 1850 in Her Majestys Theatre mit der Sontag und Lablache in den Hauptrollen gegeben. Mendelssohn aber entschloß sich zu einer deutschen Operndichtung, der „Loreley" von Geibel, die er bekanntlich kaum zu componiren begonnen hatte, als ihn der Tod abrief.

Als Jenny Lind zur Aufführung der „Vielka" nach Wien reiste, empfahl Mendelssohn sie besonders herzlich an seinen Freund, den Opernsänger und späteren Director des Münchener Conservatoriums, Franz Hauser. „Ich bilde mir ein," schreibt er, „es muß Dir mit ihr so gehen, wie mir, dem sie eigentlich niemals wie eine Fremde, sondern wie eine „von den Unsrigen" (von der unsichtbaren Kirche, über die Du mir sonst zuweilen schriebst) erschienen ist. Sie zieht mit uns allen, die wir es redlich mit der Kunst meinen, einen Strang, denkt an dasselbe, strebt nach demselben, und darum ist alles Gute, was ihr in der Welt widerfährt, mir genau so schmeichelhaft, als wenn es mir selbst widerführe, und hilft mir und uns allen ebensogut weiter. Und Dir, dem Sänger, muß es noch gar eine besondere Freude sein, diese Vereinigung von glücklichster Anlage, tieffstem Studium und innerster Herzlichkeit einmal endlich zu finden." Hauser

aber antwortet gleich nach ihrem Auftreten: „Die Jenny Lind singt hier, und ich sage weiter nichts, als daß ich das Fieber habe, und zwar im höchsten Grade. So eine Stimme habe ich in meinem Leben nicht gehört, aber auch noch nie ein so geniales, weibliches, musikalisches Wesen gesehen. Auf dem Theater ist es das Liebenswürdigste, Keuscheste, Schönste, was man sehen und hören kann — dieser Reiz der Stimme ist mir bisher unbekannt gewesen; was auch alle Sängerinnen zu überwinden im stande waren, wie potent auch ihre Darstellungen auf der Scene — die Lind ragt über alle, aber durch nichts Vereinzeltes — diese Meisterschaft, die diese anima candida übt, wirkt den Zauber.“ Grillparzers Wort: „Hier ist nicht Körper, kaum noch Ton: ich höre Deine Seele!“ klingt in den verschiedensten Wendungen durch alle diese Urtheile. Die bedeutendsten Männer erkennen die veredelnde Wirkung ihrer Kunst und deren organischen Zusammenhang mit dem sittlichen Wesen der Sängerin. Jenny Lind war ein reiner und wahrhafter Charakter. Wer sie näher gekannt, fühlte sich tief und nachhaltig von ihrem Wesen berührt; wem sie einmal ihr Vertrauen, ihre Freundschaft geschenkt hatte, der konnte zeitlebens fest auf sie bauen. Etwas Herbes, streng Abgeschlossenes herrschte allerdings in ihrem Benehmen, und sie gab sich keine Mühe, es zu verbergen. Liebevoll gegen alle ihr näher Befreundeten, war sie doch keineswegs „liebenswürdig“ im gebräuchlichen Sinne. Unsere Biographen verhehlen es nicht, „daß die sittliche Hoheit ihrem Verkehr mit Fremden und mit solchen, welche sie nicht genau kannten, einen Anstrich von Hochmuth gab. Da war ein abweisender Blick, ein Sichentziehen, eine scharfe Musterung des neuen Ankömmlings, was in späteren Jahren die Einführung bei ihr oft zu einem qualvollen Momente machte für diejenigen, welche von diesem Glück vielleicht

stunden- oder tagelang zuvor geträumt hatten". In diesem Punkt habe ich selbst eine kleine Erfahrung gemacht und darf wohl das Geschichtchen erzählen. Als ich mit meinem Freunde C. F. Pohl (dem verstorbenen Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde) im Jahre 1862 zur Weltausstellung nach London reiste, hatten wir ein gemeinsames Empfehlungsschreiben an Frau Jenny Lind-Goldschmidt von einer ihrer intimsten Freundinnen mitbekommen. Wir erfuhren in London, daß die Lind mehrere Meilen weit, in Argyle-Lodges bei Wimbledon-Commons, wohne, und verschoben von oche zu Woche den etwas umständlichen und unsicheren Besuch. Da erblicke ich eines Mittags im Gewühl der Regentstreet den Gemahl der Sängerin, den ich aus seinen Wiener Konzerten vom Sehen kannte. „Habe ich nicht die Ehre, Herrn Otto Goldschmidt zu sprechen?" Er blickt mich eine Minute starr an und sagt endlich: „Warum?" Ich mußte über die sonderbare Gegenfrage laut lachen, die er nachträglich mit der Erklärung entschuldigte, man müsse in London immer auf der Hut sein, wenn man deutsch angesprochen werde. Einige Tage darauf erhielten wir, Pohl und ich, eine sehr artige Einladung von Herrn und Frau Goldschmidt zum Dejeuner, mit dem Beifügen, daß sie der späten Heimfahrt wegen niemanden zum Diner zu bitten wagen. Wir langten an einem sonnigen Junimorgen in der stattlichen, gartenumkränzten Villa an. Otto Goldschmidt führte uns in den prächtigen Salon, wo uns Frau Jenny mit kurzem Kopfnicken begrüßte. Neben ihrem Sopha erhob sich, von Palmgewächsen beschattet, eine Marmorbüste der Königin Viktoria, ihr zu Häupten hing ein lebensgroßes Brustbild F. Mendelssohns. Nach einer Pause nahm Jenny das Wort und fragte mich in trockenem Tone: „Haben Sie schon in London Musik gehört?" — „Ja," entgegnete ich; „ich hatte

das Glück, Sie in der „Schöpfung" zu hören." Ein finsterer Blick — ich fürchtete schon, sie werde auch „Warum?" rufen — dann die zurechtweisenden Worte: „Wollen Sie meine Person gänzlich aus dem Spiele lassen!" Das war in einem Ton gesagt und mit einer Miene, daß es mir kalt über den Rücken lief. Ich sprach keine Silbe mehr und unterhielt mich während des langen, opulenten Dejeuners ausschließlich mit Herrn Otto Goldschmidt, den ich dann in den Garten begleitete, wo die beiden hübschen Kinder, Walter und Jenny, mit dem noch unberühmten Arthur Sullivan Cricket spielten. Der Hausherr benahm sich gegen mich sehr liebenswürdig, obgleich ich gerade ihn in meinen Kritiken im Jahre 1854 recht unliebenswürdig behandelt hatte. Das brüske Benehmen seiner Frau schien ihn selbst ein wenig zu geniren, er murmelte einige entschuldigende Worte. Vielleicht mochte er ihr selber einen Wink gegeben haben, denn als wir in den Salon zurückkehrten, wo Frau Jenny mit Karl Klingemann (dem Dichter vieler Mendelssohnscher Lieder) sich unterhielt, richtete sie das Wort an mich und sprach über Sänger und Sängerinnen. Ihre Urtheile lauteten ziemlich scharf. „Die jetzigen Sängerinnen haben alle mit 30 Jahren keine Stimme mehr, sie haben zu wenig studirt und schreien zu viel. Ich selbst habe niemals viel Stimme besessen, aber ich habe sie vollkommen erhalten, ja ich singe mit noch größerer Leichtigkeit als sonst." Als große italienische Sänger ließ sie nur Rubini und Lablache gelten, allenfalls die Persiani; die Pasta hatte sie nie gehört. „Zu Hause," erzählte sie, „singe ich keinen Ton, da bin ich nur Hausfrau und arbeite wie ein Pferd."

III.

Wie oft machte ich die seltsame Erfahrung, daß selbst die genialsten Künstlerinnen, Sängerinnen von feinstem Gehör für jeden fremden Mißklang, den Niedergang ihrer eigenen Stimme nicht bemerken. Aber daß gerade Jenny Lind, dieses Muster klarer Selbstkenntniß, noch im Jahre 1862 ihre Stimme für unversehrt halten konnte, hat mich überrascht. Vierundzwanzig Jahre waren verflossen seit ihrem ereignißvollen Auftreten als Agathe; sechzehn Jahre seit ihrem ersten Wiener Gastspiel. Besaß sie wirklich keine Erinnerung mehr an den himmlischen Wohllaut ihrer Stimme von damals, oder kein Ohr für die Veränderung, welche in langem Zeitverlauf damit vorgegangen? Wenige Tage vor meinem Besuch bei Jenny Lind hatte ich sie doch in Exeterhall die Sopranpartie in der „Schöpfung" singen hören. Mit welcher Bewegung harrte ich damals dem Moment entgegen, wo sie heraustreten sollte! Ohne schön zu sein, hat sie doch stets mit der Kraft der Schönheit gewirkt; der Gesang, welcher die dürftigsten Melodien Bellinis und Donizettis idealisirte, schien immer auch einen Heiligenschein um die Sängerin selbst zu zaubern. Sie trat hervor, weiß und ohne Geschmeide, wie sonst. Sie erwiderte den jubelnden Empfang mit einem kurzen gleichgiltigen Kopfnicken, wie sonst. Allein das ehedem prophetisch leuchtende Auge war glanzlos und müde geworden; um den Mund trieben böse Falten ein unheimliches Spiel. Nun hebt sie zu singen an, und ich erkenne die Stimme, wie man ein halbverwittertes Bild langsam wiedererkennt. Die Töne kommen schwach und verschleiert hervor, in den hohen kräftigen Stellen mit Anstrengung. Manchmal dringt noch ein vereinzelter Silberton wie ein Strahl durch trübes Gewölk, um, gleichsam erschrocken, schnell wieder zu verschwinden.

Was mit solchem Material möglich ist, das freilich erreichte die Lind noch immer, wie keine zweite Sängerin der Welt. An dem Beifall des Publikums konnte sie allerdings noch lange nicht gewahr werden, daß ihre Stimme am Anfang des Endes stand. Das englische Publikum ist beispiellos in Sachen der Pietät, und in Jenny Lind ehrte es die doppelte Virtuosität: der Kunst und der Wohlthätigkeit. Als ich sie zuletzt im Jahre 1862 hörte, konnte die treffliche Frau mit ihren Tönen noch Schulen und Spitäler erbauen, ihre Hörer kaum mehr. *)

Eine aus dem Herzen kommende, großartige Wohlthätigkeit gehörte zu den schönsten Zügen ihres Charakters. Niemals zuvor oder nachher hat eine Sängerin einen so großen Theil ihrer Einkünfte den Armen zugewendet. Wohlthun er- erschien ihr nicht bloß als heilige Pflicht, sondern als der schönste Lohn ihrer Arbeit. In dem uns vorliegenden Verzeichnisse ihrer Theater- und Concertabende von 1848 bis 1850 sind die zu wohlthätigen Zwecken gegebenen mit einem Sternchen bezeichnet. Ein wahrer Sternenhimmel! Und in den späteren Jahren sang sie eigentlich nur noch für die Armen. Wie sie ihr Talent als eine Himmelsgabe erkannte, so hielt sie es auch für ihre Pflicht, das Erworbene wieder zum Besten der Bedürftigen und Unglücklichen herzugeben: „was hereingeflossen ist, muß auch wieder herausfließen!“ Ihre Wohlthätigkeit war eng verwoben mit ihrer Kunst; sie machte es sogar bei ihrer Verheirathung zu einer Hauptbedingung, daß ihr Mann ihr in der Ausübung ihrer Wohlthätigkeit völlig freie Hand lasse. In allen Städten, wo sie

*) Jenny Lind trat zum letzten Male in einem Wohlthätigkeits-Concert im Juli 1883 öffentlich auf; vier Jahre vor ihrem am 2. November 1887 erfolgten Tode. Sie hat ein Alter von 67 Jahren erreicht.

sang, veranstaltete sie eine Aufführung zum Besten des Chor- und Orchesterpersonals. Mit ihrem Gelde, zum Theile auf ihre Anregung, sind in Schweden und England Schulen, Spitäler, Capellen gebaut oder doch wesentlich vergrößert worden.*)

Zwei von Jenny Lind herrührende Stiftungen interessiren uns besonders durch ihre künstlerische Bestimmung: der „Stipendienfonds für die Erziehung und Unterstützung von Schülern der königlichen Theaterschule in Stockholm“ im Betrage von 80,000 Kronen (etwa 88,000 Mark), dann die „Mendelssohnstiftung“. An Mendelssohn hing Jenny Lind mit innigster Liebe und Verehrung. Sein Tod war für sie ein furchtbarer, nie verschmerzter Verlust. Am 22. Januar 1848 schrieb sie an Frau v. Jäger in Wien (die sie ihre „österreichische Mutter“ nannte): „Ach, Mutter! welcher Schlag war für mich der Tod von Mendelssohn! es ist Ursache, warum ich so lange still war. Ich konnte die zwei ersten Monate nicht ein Wort aufs Papier setzen, und noch scheint mir alles wie todt. Nie war mir so glücklich, so erhebend zu Muthe, als wenn ich mit

*) Zwischen dem 4. Dezember 1848 und dem 2. Februar 1849, einem Zeitraume von weniger als neun Wochen, hatte Jenny Lind in neun Concerten die hohe Summe von 8740 Pfd. St. zur Unterstützung von fünf Hospitälern, der Mendelssohnstiftung und des sie begleitenden Orchesters gelöst. Wenn wir noch die Einnahme des Concerts für das Brompton-Hospital vom vorhergehenden Juli hinzunehmen, so ergiebt sich eine Gesammtsumme von 10,500 Pfd. St. (210,000 Mark). In Norwich hatte sie aus dem Ertrage zweier Concerte das „Jenny-Lind-Kinderhospital“ gegründet und bis zu ihrem Tode dafür so ausreichend gesorgt, daß die Anstalt im Jahre 1890 1230 kranken Kindern außerhalb des Hauses und 257 in den Sälen ärztliche Hilfe bieten konnte. Auf ihrer amerikanischen Reise hat Jenny Lind der Stadt Newyork allein mehr als 30,000 Dollars zu wohlthätigen Zwecken gespendet.

Ihm sprach! und selten waren in der Welt zwei Menschen zu gleicher Zeit, die sich so verstanden und die so sympathisirten wie wir! Wie herrlich und wunderbar sind die Wege Gottes — auf der einen Seite giebt Er Alles, auf der andern nimmt Er Alles weg! So ist das Leben — so sieht es aus." Noch zwei volle Jahre nach Mendelssohns Tode konnte sie es nicht über sich gewinnen, eines seiner Lieder zu singen. In Gemeinschaft mit einigen seiner intimsten Freunde beschloß sie, Mendelssohn ein Denkmal zu setzen durch Gründung einer Musikschule, welche Mendelssohns Namen führen und seine künstlerischen Grundsätze von Lehrer auf Schüler, von Generation auf Generation vererben sollte. Zur Ausführung dieses Planes sollte vorerst eine großartige Aufführung des „Elias" in Exeterhall dienen. Mendelssohn hatte den größeren Theil dieses Oratoriums zu einer Zeit componirt, wo er mit Jenny Lind in eifrigem Briefwechsel stand; er hatte auf das genaueste ihre Stimme, ihren Vortrag studirt und die Sopranpartie im „Elias" für sie geschrieben. Die aus der epochemachenden Aufführung vom 15. Dezember 1848 erlöste Summe betrug 1000 Pfund Sterling; sie wurde von dem Comité (unter dem Vorsitz von Sir Georg Smart und Karl Klingemann) auf Zinsen angelegt, die man bis 1856 anwachsen ließ und dann zum Kapital schlug. Nun glaubte das Comité den ersten „Mendelssohnschüler" ernennen zu dürfen. Die Wahl fiel auf den jungen Arthur Sullivan. Auf ihn folgten andere Schüler, welche einzig auf Grund ihrer Begabung gewählt wurden. Das Kapital beläuft sich jetzt auf mehr als 2000 Pfund Sterling.

Sehr eingehend behandeln die Verfasser Jenny Linds unerwarteten frühen Rücktritt vom Theater. Was konnte die Künstlerin veranlassen, auf der Höhe ihres Ruhmes, in

ihrer vollsten Kraft und Blüthe der Bühne zu entsagen? Man hat seinerzeit verschiedene Vermuthungen darüber ausgetauscht und hauptsächlich auf religiöse Scrupel und geistlichen Einfluß gerathen. Roger erzählt in seinem „Carnet d'un ténor“, wie er zum letzten Male mit der Lind im November 1848 die „Regimentstochter“ sang. „Geben Sie jetzt gut acht, Roger,“ flüsterte sie ihm vor dem Schlußrondo zu, „es sind die letzten Töne, die Sie von mir auf dem Theater hören!“ Roger, ganz bestürzt, konnte es nicht glauben. Und doch war es so. „Sie hat das Leben einer Heiligen geführt,“ sagte Roger, „aber man spricht von einem Bischofe, der ihr trotzdem Scrupel in den Kopf gesetzt hat. Gott möge ihn richten!“ Unter dem „Bischof, den Gott richten möge“, ist offenbar der von Norwich gemeint, Dr. Edward Stanley, in dessen Hause die Lind im Juli 1847 wohnte. Aber ihr Entschluß, die Bühne zu verlassen, reicht thatsächlich viel weiter zurück. Schon im Jahre 1845, unmittelbar nach ihren Berliner Triumphen, theilt sie Frau Grote dieses Vorhaben mit und begründet es mit ihrem Widerwillen gegen die „entourage“ der Bühne und mit der Ueberreizung ihrer durch das Theaterleben erschütterten Nerven. Aehnliche Aussprüche enthalten ihre Briefe aus den folgenden Jahren. Aus Wien, wo gerade die Lind-Begeisterung „fast bis zur Tollheit reichte“, schreibt sie im Januar 1848 an eine Freundin, die von einem Pariser Engagement gehört haben will: „Was stellst Du Dir nur vor? Ich nach Paris! Von der Bühne will ich weg und weiter will ich nichts in der Welt.“ Gewissenhaft legen die Biographen die verschiedenen Fäden auseinander, die sich in der Seele der Lind zu jenem Entschluß verflochten hatten. Nicht alle scheinen uns von erheblicher Stärke. Die Sehnsucht nach der Heimath? Aber Jenny Lind hat sich ja nicht in Schweden, son-

dern in England bleibend niedergelassen! Die Mühsal des Herumreisens und die Ersättigung an den Ovationen des Publikums? Beides blieb sich ja gleich, seit sie bloß als Concertsängerin Deutschland und Amerika bereiste! Was ihr die Bühne verleidet hat, war ohne Zweifel deren „entourage“, die fortwährende Reibung mit kleinlicher Intrigue, Eifersüchtelei und gemeiner Gesinnung. Ihre ideale Auffassung der Kunst ward ihr im Theater von diesem Unkraut ärgerlich umwuchert. Jennys ideale Auffassung der Kunst, als einer ihr auferlegten göttlichen Mission hing wiederum mit ihrer tief religiösen Natur zusammen. Eine gewisse protestantische Strenge hatte sie schon von ihrer nordischen Heimath mitbekommen — man erinnere sich an den Abscheu ihrer Mutter vor dem Theater — ihr anhaltender Verkehr mit frommen Familien in England that das Uebrige. Die Verfasser konstatiren, daß der Bischof von Norwich die Lind zum Verlassen der Bühne keineswegs überredet habe, wohl aber, daß er und seine Umgebung sie in diesem Entschlusse eindringlich bestärkten. Einem Poeten antwortet sie auf die Widmung eines das Drama verherrlichenden Gedichts, „sie sei zu der Erkenntniß gelangt, daß alle auf der Bühne vergossenen Thränen falsche Thränen seien; sie habe, unbefriedigt von ihren Erfolgen, die Bibel aufgeschlagen und dort folgende Worte gelesen: „Mein neu gefundener Herr, der mich zuerst die wahren Thränen vergießen lehrte“. Ihr sublimirtes religiöses Bewußtsein rührt ohne Frage von England her. Und doch hatte sie in Bezug auf die verknöcherte Frömmigkeit der Engländer in einer eigenen Herzensangelegenheit schmerzliche Erfahrungen gemacht. Jenny Lind, die sich längst nach einem häuslichen Familienglück sehnte, hatte sich mit einem jungen englischen Kapitän Harris verlobt. Aber an der pietistischen Strenge des Bräutigams, noch mehr an

der religiösen Bornirtheit seiner Mutter, welche das Theater für einen Satanstempel und die Schauspieler sämmtlich für Teufelspriester erklärte, scheiterte die Verbindung. Obwohl sie damals schon entschlossen war, die Bühne zu verlassen, empörte sie doch die Zumuthung, daß sie ihren Beruf, den sie so reinen Herzens gepflegt, als eine Schmach und Erniedrigung ansehen sollte. Ihre Freunde ließen nicht zu, daß im Heirathscontract die vom Bräutigam geforderte Bedingung aufgenommen werde, Jenny Lind dürfe nie mehr die Bühne betreten. Diese Möglichkeit sollte ihr doch nicht auf Lebenszeit und für alle Fälle abgeschnitten sein. Der fromme Kapitän fand aber eine solche der Frau vorbehaltene Freiheit „unbiblisch", und so ging die Heirath, für welche schon der Tag festgesetzt war, zurück.

Eine andere Verlobung der Lind scheiterte seltsamerweise an dem entgegengesetzten Grunde: der Bräutigam war zu eng mit dem Theater verflochten. Jenny Lind hatte schon vor ihrer Pariser Reise mit einem Sänger des Stockholmer Hoftheaters, Julius Günther, in Opern und Concerten viel zusammen gesungen. Ihre Freundschaft befestigte und erwärmte sich in der Folge noch zusehends und führte im Jahre 1848 zu einer förmlichen Verlobung. Jenny Lind reiste nach derselben nach London zurück, wo sie zu Freunden noch voll Begeisterung über diese Verbindung sprach. Allein Günther war, wie gesagt, Tenorist am Stockholmer Theater und sein ganzes Leben mit der Bühne verwoben. Diese Verbindung mußte daher engere Bande zwischen ihr und der Theaterwelt herbeiführen, welche sie doch so sehr zu verlassen wünschte. In London gewannen die religiösen Anschauungen, welche ihre englische Umgebung in ihr entwickelte, einen immer größeren Einfluß auf sie; ihr Widerwillen gegen das Theater wurde gesteigert, ihre Zukunftshoffnung getrübt. Günther in

dem fernen Stockholm hatte kein Verständniß und keine Sympathie für diese religiöse Strenge. Die Anschauungen und Grundsätze der beiden Brautleute divergirten je länger, je weiter, und so wurde schließlich im Oktober 1848 die Verlobung mit beiderseitiger Zustimmung aufgelöst. Erst in dem dritten ihrer Freier hat Jenny Lind „den Rechten" gefunden: in Herrn Otto Goldschmidt, einem jungen Klaviervirtuosen und Componisten aus Hamburg, der schon in ihren englischen Concerten mitgewirkt hatte und sie 1851 auf ihrer amerikanischen Tournée als Solopianist und Accompagnateur begleitete. Jenny Lind vermählte sich mit ihm in Boston 1852 und hat sechsunddreißig Jahre lang, bis zu ihrem Lebensende, in glücklichster Ehe an der Seite dieses als Mensch und Künstler hochachtbaren Mannes gelebt.

Ist es allzu gewagt, wenn ich zu den Gründen, aus welchen Jenny Lind dem Theater entsagte, mir im Stillen noch einen dazu denke? Ein versteckteres Motiv, das die Biographen gewiß nicht zugestehen und das die Künstlerin selbst vielleicht nur dunkel empfand. Ich meine die geringe Ausdehnung ihres Rollenkreises und die Begrenzung ihres — innerhalb dieser Grenzen gewiß intensiven — dramatischen Talents. Die Verfasser sprechen von der dramatischen Kunst der Jenny Lind nur mit schrankenloser Bewunderung, und dies mit Recht bezüglich aller jener Gestalten, welche mit ihrer Natur übereinstimmten, wie Amina, Lucia, Marie, Vielka, Agathe. Einfaches, ungebrochenes Gefühl, träumerisches, zartes Empfinden, heitere Anmuth, auch Hoheit und Würde fanden in ihrer Darstellung den reinsten Ausdruck. Leidenschaftliche Gluth hingegen in Liebe, Haß, Zorn und Eifersucht war ihr nur annähernd erreichbar; ihre weiche, etwas verschleierte Stimme wehrte sich gegen diese Ausbrüche ebenso instinktiv wie die ganze Natur der Lind. Zwei charak=

teristische Beispiele boten ihre Norma und ihre Valentine. Roger, der in höchster Bewunderung der Lind ausruft: „Welches Glück für mich, daß ich diese seltene Frau studiren kann!“ schreibt über ihre Norma in sein Tagebuch: „Die Casta diva singt sie sehr gut; diese Anrufung des Mondes harmonirt mit ihrem träumerischen deutschen Naturell; aber die Zornausbrüche des liebenden Weibes, der verrathenen Mutter — nein und tausendmal nein! Das ist klein und verzwickt.“*) Für ihre Valentine war es bezeichnend, daß sie bei der Stelle im vierten Akt; „ich klammere mich an Dich!“ den Geliebten kaum zu berühren wagte, während alle bedeutenden Darstellerinnen sich hier in verzweifelter Angst thatsächlich an Raoul „anklammern“, um ihn zurückzuhalten. Schon aus Paris schildert Jenny Lind in einem Briefe, wie

*) Es ist aufgefallen, daß die Verfasser, welche doch Aussprüche, Briefe, Tagebuchblätter von so vielen unbekannten und unbedeutenden Personen abdrucken, die sehr interessanten Mittheilungen Rogers gänzlich ignoriren. Auch die höchst charakteristischen Briefe der Jenny Lind an Franz Hauser, die ich zuerst im Jahre 1883 veröffentlichte, vermissen wir in ihrer Biographie.

Ein Beispiel: Am 20. Februar 1847 schreibt Jenny Lind sehr aufgeregt über die durch Lola Montez heraufbeschworenen Unruhen in München, von welchen Hauser ihr eben Nachricht gegeben: „Ich kann Ihnen nicht beschreiben,“ ruft sie aus, „wie mich die Sachen aufgeregt! Ist denn alle Vernunft ausgestorben? und kann man denn eine ganze Nation so wegwerfen! Es ist traurig. Gebe Gott, daß da bald was geschieht — aber bald —! Sonderbar, wie es nur in der letzten Zeit sonderbar geht! So viel Spektakel in London, daß ich lieber ich weiß nicht was thue, als hinzugehen, und nach München zu gehen ist jetzt bedenklich. Gott behüte Euch vor Revolution; die Sache ist zu scabrös und fordert große Opfer, ehe es wieder gut gehen kann. Ist denn so unmöglich, dies verlorene Wesen wegzubringen, todt oder lebendig, — einerlei? Nein, das ist wahr, etwas Aehnliches hat man nie erlebt; keine Zeit, so schlecht sie auch war, vermag etwas Aehnliches aufzuweisen!“

vortrefflich die „Rachel" im Zorne sei, und fügt hinzu, „aber zärtlich, nein, dazu eignet sie sich nicht. Ich bin abscheulich garstig, wenn ich zornig sein muß, aber dafür, glaube ich, wieder besser in der Zärtlichkeit". Sehr bedeutungsvoll ist eine Aeußeruug Jenny Linds zu A. P. Stanley, dem nachmaligen Dean von Westminster: „sie könne beim Darstellen auf der Bühne ihren Charakter nicht ganz verleugnen; denn wenn sie ihre Individualität zerstöre, so vernichte sie zugleich alles Gute, was an ihr sei, und sie habe es sich zum Grundsatz gemacht, nie solche Leidenschaften darzustellen, welche schlechte Gefühle erwecken könnten. Daher auch ihre von der Grisi so sehr verschiedene Auffassung der Norma. Andererseits werfe sie sich mit ganzer Seele in die Auffassung einer Rolle, welche sie sich nun einmal gemacht. Wenn sie dies nicht thun könnte, was ihr ein- oder zweimal begegnet sei, so wäre es ihr, als lüge sie, und dann hätte sie auch nur Mißerfolg". Ein Beweis ihrer völligen Identifizirung mit ihrer Rolle war, daß die Nachtwandlerin sie so sehr ermüdete, da sie während des Nachtwandelns die Augen nicht bewegen zu dürfen glaubte. In der Scene, wo Amina über den morschen Steg schreitet und die Kerze in die Tiefe fallen läßt, erlaubte Jenny Lind niemals, daß (wie es überall üblich war) eine gleich gekleidete Stellvertreterin das gefährliche Wagniß bestehe. Nicht als ob sie muthiger gewesen wäre, als andere Darstellerinnen der Nachtwandlerin — im Gegentheil, sie fürchtete sich jedesmal entsetzlich vor diesem Moment. „Aber," sagte sie, „ich würde mich geschämt haben, vor das Publikum zu treten und vorzugeben, die Brücke überschritten zu haben, wenn ich es nicht wirklich gethan hätte." Eine Künstlerin, die mit solcher Inbrunst und Gewissenhaftigkeit in ihren Rollen aufging, mußte nicht nur mehr als andere davon angegriffen, ja auf-

gerieben werden, sie mußte auch bald wahrnehmen, daß der Kreis von Opernpartien, in welche sie ihre ganze Seele und nur ihre Seele zu legen vermochte, ein sehr begrenzter sei. Wie ermüdend, nach Jahren immer und immer wieder nur die Nachtwandlerin, die Regimentstochter, Lucia, Norma und Alice zu singen! In jeder neuen Rolle, die man ihr vorschlug, mochte aber ihre zunehmende sittliche und religiöse Empfindlichkeit Gefühle entdecken, die sie nicht „lügen" könne und wolle. Wir begreifen die Wärme, mit welcher die Verfasser an der Norma und anderen Rollen der Lind deren „eigenartige Verklärung und Veredelung" rühmen; aber eigenartige Idealisirung kann mitunter zur eigenmächtigen werden, die gegen die klare Absicht des Dichters und Componisten streitet. So strenge Wahrhaftigkeit des Charakters erzeugt nothwendig eine Begrenzung des dramatischen Talents, welches Entäußerung der eigenen Persönlichkeit verlangt.

Wer sich aus allen diesen Zügen ein klares Bild von dem Charakter der Lind macht, der wird es begreifen, daß gerade sie unter wachsender Theaterabneigung zu der Ueberzeugung gelangte, nur als Concert- und Oratoriensängerin ganz ihr bestes Selbst geben zu können. Jede dramatische Darstellung wirkt farbiger, kraftvoller, lebendiger als ein Concertvortrag, aber die Eindrücke, die wir von dem Lieder- und Oratoriengesang der Lind bewahren, sind uns nicht weniger theuer. Wir haben speciell in Wien die köstlichsten Erinnerungen an ihre Concerte im Jahre 1854. Eine werthvolle, für den Musiker unschätzbare Beigabe sind die Notenbeispiele, welche Herr Otto Goldschmidt als Anhang zu der Biographie gespendet hat: zwei ihrer originellsten schwedischen Lieder und eine Anzahl eigener Kadenzen und Verzierungen, mit welchen Jenny Lind ihre Lieblingsarien auszuschmücken pflegte. Wer,

wie ich, zu den Glücklichen zählt, welche Jenny Lind auf der Bühne, im Oratorium und im Concertsaal in ihrer Blüthe gekannt haben, der wiederholt von ganzem Herzen Mendelssohns Ausspruch: Sie war eine der größten Künstlerinnen, die je gelebt haben, und die größte, die ich kenne.

Karl Czerny.

(Zu seinem 100. Geburtstage 1891.)

Man spricht selten mehr von Czerny, und wenn es geschieht, mit einer Art Herablassung. Und doch spielen in diesem Augenblick Hunderte von Schülern seine Etüden und arbeiten Hunderte von Lehrern, die alle in ihrer Jugend aus Czernyschen Heften gelernt haben. So wirkt er als unentbehrlicher und unübertroffener Klavierpädagoge, als musikalischer Ober-Schullehrer noch heute fort und wird weit ins kommende Jahrhundert hinüberwirken. Man betrachte die verschiedenen Uebungsstücke Czernys und seine Compositionen für die Jugend — es giebt heute keine besseren. Und weiter: seine Ausgaben von Bachs „Wohltemperirtem Klavier" und Scarlattis Sonaten — es giebt heute keine besseren. Sie beweisen zugleich, daß sein Ideal einer musikalischen Schule keineswegs eine bloße „Schule der Geläufigkeit" war, sondern ebensosehr eine strengere, tiefergreifende Schule des Studiums unserer Klassiker. Wie segensreich hat Czerny durch seine musterhaft praktische, mit trefflichem Fingersatz versehene Ausgabe des „Wohltemperirten Klaviers" gewirkt! Und, wohlgemerkt, als einer der Ersten; zu einer Zeit, die noch nicht über das reiche, philologisch gesichtete Bach-Material

der heutigen Musikgelehrten verfügte. Scarlattis Sonaten lagen ihm zum Theil in zweifelhaften unkorrekten Exemplaren vor — aber sein klarer Blick und sein musikalisches Gewissen trafen instinktiv das Richtige. „Man kann Czerny heute gar nicht genug schätzen," hörten wir mehr als einmal von Brahms, dem gründlichsten und strengsten Richter in diesem Fach.

Als Tondichter in höherem Sinn hat Czerny niemals geleuchtet; er war ein vielseitig gebildeter, überaus geschickter Musiker von niedrig flatternder Phantasie und geringer Originalität. Als technischer Bildner von höchstem Verdienst schuf er doch außerhalb — oberhalb — dieses Gebiets kein Werk, mit dem er sich in die Unsterblichkeit eingekauft hätte. Und welche schwere Menge von Compositionen jeder Gattung hat er hinterlassen! Symphonien, Concerte, Trios, Quartette, Sonaten, Messen u. s. w. Sein Fleiß grenzte ans Märchenhafte; kein zweiter moderner Componist ist auf der Leiter der Opuszahlen so himmelhoch gestiegen. Das letzte, zu seinen Lebzeiten bei Spina erschienene Werk (32 Exerzitien) trägt die Opuszahl 848. Diese hohe Ziffer giebt aber noch immer keine genaue Vorstellung von Czernys Fruchtbarkeit, da mehrere seiner Werke gar keine Opuszahlen haben, zahlreiche Arrangements nicht mitgezählt sind, überdies viele seiner Publikationen 10 bis 15 Hefte füllen. Nach einzelnen Heften nummerirt, würden Czernys Werke wohl die Totalsumme Tausend erreichen. Robert Schumann, der in seiner Zeitschrift für alles Poetische, Individuelle, Geniale mit kämpfender Begeisterung eintrat, ließ gern seinen sarkastischen Humor gegen Czerny los. Die flache Eleganz und die „unverwüstliche Rüstigkeit" des Mannes ärgerten ihn gründlich. „Herrn Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritischen Schnelligkeit," schreibt Schumann über dessen Opus 302.

Und über Czernys „Brillante Phantasien", Op. 434: „Versetze man doch den geschätzten Componisten in Ruhestand und gebe ihm eine Pension; wahrhaftig, er verdient sie und würde nicht mehr schreiben." Hierin irrt Schumann. Als er diese Kritik schrieb (1838), war Czerny längst ein sehr wohlhabender Mann, alleinstehender Junggeselle von anspruchslosester Lebensweise, der nicht mehr um des Erwerbes willen schrieb, sondern aus einem unstillbaren Drang, zu componiren. Den Tag über gab er Lektionen (in seiner rüstigsten Zeit ihrer zwölf), abends componirte er. Als er in den letzten 10 bis 15 Jahren die Lehrthätigkeit aufgegeben hatte, gehörte der ganze Tag dem Componiren oder Arrangiren. Keine noch so hohe „Pension" hätte ihn davon abgehalten. Die letzten Compositionen, die man auf seinem Arbeitstisch fand — ein Offertorium und eine Sonate — tragen das Datum „Ende Juni 1857"; das war vierzehn Tage vor seinem Tod. Der Arme kämpfte damals bereits mit schwerem Leiden; eine Gichtgeschwulst, welche sich später tödtlich auf den ganzen Körper geworfen, zeigte sich anfangs nur an einem Arme, welcher durch einen starken Gypsverband förmlich eingemauert war. Trotzdem componirte Czerny weiter. Die Musik war zeitlebens seine einzige Freude, seine einzige Beschäftigung, sie war ihm zugleich tägliche Pflicht und höchstes Ideal.

Karl Czerny ist am 21. Februar 1791 in Wien geboren. Sein böhmisch-deutscher Accent, den er zeitlebens nicht los wurde, verrieth aber augenblicklich seine czechische Abkunft. Der Knabe konnte kaum die Finger regen, als schon sein Vater, Wenzel Czerny, der seit den achtziger Jahren als Klavierspieler in Wien lebte, ihn auf dem Klavier zu unterrichten anfing. Mit 4 Jahren spielte er schon kleine Stücke, mit 14 Jahren begann er selbst Klavierlektionen zu geben. Im Jahre 1800 spielte er bereits öffentlich Mozarts C-moll-

Concert. Bald galt er nach Hummel und Moscheles für den besten Virtuosen in Wien und für den vorzüglichsten Lehrer. Liszt, Döhler, Kullak, die Belleville und andere namhafte Pianisten verdankten ihm ihre Ausbildung. Czerny hat im Jahre 1842 (für seinen Privatgebrauch) eine Art Selbstbiographie geschrieben, ein Manuskript von mehreren Großfoliobogen starken, groben Papiers, das jetzt im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde“ ist. Diese „Erinnerungen aus meinem Leben“, durch ihren Inhalt ebenso anziehend, wie durch ihre schlichte, bescheidene Ausdrucksweise, liegen in Czernys großer, fester Handschrift vor mir. Eine interessante Episode daraus ist folgende:

„Im Jahre 1819,“ erzählt Czerny, „kam eines Morgens ein Mann mit einem kleinen Knaben von ungefähr acht Jahren zu mir, mit der Bitte, den Kleinen auf dem Fortepiano etwas vorspielen zu lassen. Es war ein bleiches, schwächlich aussehendes Kind, und beim Spielen wankte es am Stuhle wie betrunken herum, so daß ich oft dachte, es würde zu Boden fallen. Auch war sein Spiel ganz unregelmäßig, unrein, verworren, und von der Fingersetzung hatte er so wenig Begriff, daß er die Finger ganz willkürlich über die Tasten warf. Aber demungeachtet war ich über das Talent erstaunt, welches die Natur in ihn gelegt hatte. Er spielte einiges, das ich ihm vorlegte, a vista, zwar als reiner Naturalist, aber eben darum um so mehr in einer Art, daß man sah, hier habe die Natur selber einen Klavierspieler gebildet. Ebenso war es, als ich auf den Wunsch seines Vaters ihm ein Thema zum Phantasiren gab. Ohne die geringste erlernte harmonische Kenntniß brachte er doch einen gewissen genialen Sinn in seinen Vortrag.“ Der Knabe war Franz Liszt. Er kam ein Jahr später mit seinem Vater wieder nach Wien und bezog eine Wohnung in derselben

Gasse, wo Czerny wohnte. Dieser widmete ihm (da er bei Tage wenig Zeit hatte) regelmäßig den Abend. „Da ich," fährt Czerny fort, „aus mancher Erfahrung wußte, daß gerade solche Genies, wo die Geistesgaben der physischen Kraft voranseilen, das gründlich Technische zu versäumen pflegen, so schien es mir vor allem nöthig, die ersten Monate dazu anzuwenden, seine mechanische Fertigkeit dergestalt zu regeln und zu befestigen, daß sie in späteren Jahren auf keinen Abweg mehr gerathen konnte. Die unveränderliche Munterkeit und gute Laune des Knaben nebst der so außerordentlichen Entwicklung seines Talentes bewirkte, daß meine Eltern ihn wie ihren Sohn, ich wie einen Bruder liebte, und nicht nur daß ich ihn völlig unentgeltlich unterrichtete, sondern ich gab auch alle ihm nöthigen Musikalien, die so ziemlich in allem Guten und Brauchbaren bestanden, was bis zu jener Zeit existirte. Ein Jahr später konnte ich ihn schon öffentlich spielen lassen. Nie hatte ich einen so eifrigen, genievollen und fleißigen Schüler gehabt."

Was uns Czerny besonders lieb und ehrwürdig macht, ist sein Verhältniß zu Beethoven, der ihn als Künstler aufrichtig schätzte und durch seine Freundschaft zeitlebens ausgezeichnet hat. Czerny hegte schon als Knabe die größte Bewunderung für Beethoven, von dem er alles, was erschienen war, auswendig spielte. Durch den Violinspieler Krumpholz wurde Czerny bei Beethoven eingeführt. Er erzählt dieses für ihn hochwichtige Ereigniß mit folgenden Worten: „Zehn Jahre war ich ungefähr alt, als ich durch Krumpholz zum Beethoven geführt wurde. Wie freute und fürchtete ich mich des Tages, wo ich den bewunderten Meister sehen sollte. Noch heute schwebt mir jener Augenblick lebhaft im Gedächtniß. An einem Wintertage wanderte mein Vater, Krumpholz und ich aus der Leopoldstadt in die Stadt, in den sogenannten

Tiefen Graben, stiegen thurmhoch bis in den fünften oder sechsten Stock, wo uns ein ziemlich unsauber aussehender Bedienter beim Beethoven meldete und dann einließ. Ein sehr wüst aussehendes Zimmer, überall Papiere und Kleidungsstücke verstreut, einige Koffer, kahle Wände, kaum ein Stuhl, ausgenommen der wackelnde beim Walterschen Fortepiano (damals die besten), und in diesem Zimmer eine Gesellschaft von sechs bis acht Personen, worunter die beiden Brüder Wranitzky, Süßmeyer, Schuppanzigh und einer von Beethovens Brüdern; Beethoven selbst war in eine Jacke von langhaarigem, dunkelgrauem Zeuge und gleiche Beinkleider gekleidet, so daß ich mich gleich an die Abbildung des Campeschen Robinson Crusoe erinnerte, den ich damals eben las. Das pechschwarze Haar sträubte sich zottig (à la Titus geschnitten) um seinen Kopf. Der seit einigen Tagen nicht rasirte Bart schwärzte den unteren Theil seines ohnehin brünetten Gesichtes noch dunkler." Auf Beethovens Aufforderung, ihm etwas vorzuspielen, trug der kleine Künstler erst Mozarts C-dur-Concert, dann die „Sonate pathétique" vor. Beethoven äußerte laut seine Zufriedenheit und sagte dann zu dem Vater: „Ihr Sohn hat viel Talent; ich will ihn selbst unterrichten; schicken Sie ihn wöchentlich zweimal zu mir. Verschaffen Sie ihm sogleich Philipp Emanuel Bachs Lehrbuch über „die wahre Art das Klavier zu spielen", das soll er mitbringen." Der kleine Czerny begab sich, stets von seinem Vater begleitet, allwöchentlich zu Beethoven, mußte aber oft den weiten Weg umsonst machen, weil der Meister es durchaus nicht pünktlich nahm, oft nicht zu Hause war, oder auch, gerade mit Componiren beschäftigt, den Schüler fortschickte. So schlief denn der Unterricht mit der Zeit ganz ein. Ueber Beethovens Methode berichtet Czerny: „In den ersten Lektionen beschäftigte mich Beethoven ausschließend nur

mit den Scalen in allen Tonarten, zeigte mir die (damals den meisten Spielern noch unbekannte) einzig richtige Haltung der Hände, der Finger und vorzüglich den Gebrauch des Daumens — Regeln, deren Nutzen ich erst in weit späterer Zeit in vollem Umfang einsehen lernte. Er machte mich vorzüglich auf das Legato aufmerksam, das er selber in seiner so unübertrefflichen Art in seiner Macht hatte und das zu jener Zeit alle anderen Pianisten auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, indem damals (noch von Mozarts Zeit) das gehackte und kurz abgestoßene Spiel Mode war." Beethoven stellte Czerny ein schriftliches Zeugniß aus, worin er die „sein vierzehnjähriges Alter übersteigenden außerordentlichen Fortschritte und bewundernswerthes Gedächtniß" rühmt. Später machte er Czerny gewissermaßen zu seinem Hilfsarbeiter, indem er ihm die Korrektur seiner neu erschienenen Werke anvertraute und auch den Clavierauszug der Oper „Leonore" übertrug. Beethoven wählte auch Czerny zum Musiklehrer seines Neffen Karl. Interessant sind die pädagogischen Winke, die er bei diesem Anlaß giebt. Beethoven schreibt an Czerny: „In Rücksicht seines Spielens bei Ihnen bitte ich Sie, ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, im Takte richtig, wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst ihn in Rücksicht des Vortrages anzuhalten, und wenn man einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen und selbe ihm erst beim Ende des Stücks zu bemerken. Obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt; sie bildet bald Musiker, welches am Ende doch schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist, und ermüdet Meister und Schüler weniger."

Czerny war zu einer Zeit, da Beethovens Compositionen noch vielfach angefochten wurden, einer der wärmsten Bewunderer des Meisters und einer seiner ersten, einflußreichsten

Apostel in Wien. Beim Studium verschiedener Beethovenscher Compositionen erfreute sich Czerny der persönlichen Anleitung des Meisters. Schon im Jahre 1806 spielte er im Augarten Beethovens C-dur-Concert und 1812 zuerst öffentlich dessen Es-dur-Concert. Czerny gab in den Jahren 1818, 1819 und 1820 in seiner Wohnung allsonntäglich von 11 bis 1 Uhr Produktionen, welche ausschließlich Beethovenscher Klaviermusik gewidmet waren und zu welchen jeder Musikfreund Zutritt hatte. Schindler rühmt ihm nach, Czerny sei „der einzige unter den Wiener Virtuosen gewesen, der sich bemüht hatte, Beethoven in seiner guten Zeit oft zu hören".

Czerny war bis an sein Lebensende einer der fleißigsten Menschen. Er stand stets frühzeitig auf und setzte sich gleich nach dem Frühstück an die Arbeit. Da der sehr anspruchslose Mann weder Familie noch Verwandte hatte, so blieb der größte Theil seiner Einnahmen unberührt. Czerny hinterließ ein Vermögen von 100,000 fl., das er mit Ausnahme weniger Legate wohlthätigen Anstalten vermacht hat. Seit dem Jahre 1854 kränkelte Czerny und blieb fast stets zu Hause. Niemals ist er in einem Gasthaus oder Kaffeehaus gesehen worden. Er hatte sich so sehr an die Zimmerluft gewöhnt, daß er jeden Vorschlag, im Sommer auf das Land zu ziehen, zurückwies. Seine einzige Erholung bestand in einem kleinen Spaziergange um die Mittagszeit, mit dem er eine kurze Einkehr in der Diabellischen Musikhandlung am Graben verband. Da habe ich ihn denn auch öfter gesehen und flüchtig gesprochen. Der kleine, schwächliche Mann mit der goldenen Brille und der großen runden Tabaksdose machte auf den ersten Blick einen sehr schulmeisterlichen Eindruck, war aber im Umgang voll Artigkeit, Ruhe und Bescheidenheit. Man rühmte ihn als aufrichtig, wohlwollend und hilfreich. Czerny starb am 15. Juli 1857.

Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde besitzt auch ein Lustspiel „Das Krämermädchen“ und zwei Schauspiele „Die Wechselfälle“ und „Die Harfenspielerin“ von Karl Czerny, welche neben verschiedenen poetischen Versuchen anderer Art unter den Czernyschen Autographen aufbewahrt werden. Ist es nicht denkwürdig, daß der Mann auch gedichtet hat? Bei der autobiographischen Skizze Czernys fand ich ein ergänzendes Blatt, eine Art Nachruf, von der Hand des um unser Musikleben hochverdienten Dr. Leopold v. Sonnleithner. Er schließt mit folgenden Worten: „Czerny lebte immer sehr zurückgezogen und floh jede Gemeinheit, daher auch sein beschränkter Umgang mit Kunstgenossen. Sein wahrhaft jungfräuliches Gefühl wurde durch jede Rohheit verletzt, und selbst im Scherz vertrug er keine Verletzung des Anstandes. In ihm starb der letzte wirkliche Schüler Beethovens, der sich noch durch den Vortrag des Meisters selbst die Auffassung seiner Werke angeeignet hatte.“

Nach dem Sängerfest.

(August 1890.)

Während das Sängerfest sich in Wien abspielte, geschah es, daß ein Wiener Musikkritiker unversehens von Bekannten in einem Gebirgsdorf aufgestöbert wurde. Man sieht ihm erstaunt und etwas vorwurfsvoll ins Gesicht. „Wie? Sie sind nicht beim Sängerfest? Sie schreiben nicht darüber? Freuen Sie sich denn etwa nicht des jubelnden Empfanges unserer singenden deutschen Armee?“ Worauf der Flüchtling ungefähr Folgendes antwortete: Gewiß freue ich mich von ganzem Herzen und juble mit, wo immer das treue Zusammenstehen Deutsch-Oesterreichs mit dem Mutterlande in tausendstimmigem Rufe sich kundgiebt. Ich gestehe sogar, daß jede begeisterte Kundgebung einer großen Volksmenge, ja die bloße Lektüre der Zeitungsberichte mich aufs tiefste ergreift und rührt. Aber, meine werthen Freunde, Sie interpelliren mich ja nicht als Menschen, nicht als Deutsch-Oesterreicher, sondern als Musikkritiker. Und in dieser Eigenschaft kostet es mich wirklich einige Anstrengung, herauszufinden, was denn eigentlich an so einem Sängerfest musikalisch wichtig und bedeutend sei? Verfolgen wir den Hergang des Festes, wie ihn unsere Blätter so lebendig und warm geschildert haben. Zuerst

jubelnder Empfang der ankommenden Sänger auf den Bahnhöfen, herzliche Ansprachen und Erwiderungen. Sodann der imposante Aufmarsch, ein drei Stunden langer Triumphzug, umbraust von Hochrufen, umflattert von wehenden Taschentüchern und fallenden Blumen. In der Festhalle endlich ein Bankett mit schmetternden Toasten und Fanfaren. Dies alles ist freudvoll und erhebend, aber gewiß nicht musikalisch, so wenig musikalisch, daß es sich ganz gleich geblieben wäre, wenn wir statt der deutschen Sänger deutsche Schützen begrüßt hätten. Gehen wir so weit, uns vorzustellen, es sei mit diesem glänzenden ersten Tage das Fest zu Ende gewesen; jedenfalls war es der ergreifendste Theil, der stärkste Eindruck des Festes. Und doch hat die Musik nichts dazugethan. Die moralische Wirkung, die wichtigste dieses Sängerbesuches, stand am ersten Tage auf ihrer Höhe; das tausendstimmige Hoch- und Hurrahrufen ersetzte und übertraf jede andere Musik.

„Aber die Gesangsproduktionen am zweiten und dritten Tag! — diese lieferten doch reiche Ausbeute für die musikalische Kritik?" Ich glaube nicht. Was ist denn in diesen Concerten gesungen worden, das wir nicht schon oft und vortrefflich gehört? Die Literatur des vierstimmigen Männergesangs ist ja arm an werthvollen Compositionen. Die schlichten Chorlieder, welche die Stifter der ersten Liedertafeln — Zelter in Berlin und Nägeli in Zürich — für ihre kleine Schaar componirt haben, sind längst veraltet. Mozart und Beethoven haben diese Kunstform nur ausnahmsweise als Operncomponisten gestreift in der Zauberflöte und im Fidelio. Erst mit Weber, Marschner, Conradin Kreutzer beginnt die Frühlingszeit des mehrstimmigen Männergesangs; auch von ihren Blüthen sind gar viele rettungslos verwelkt. Mit den Liedertafeln und durch dieselben vermehrten sich die Compositionen für Männerchor;

die Mittelmäßigkeit und der Dilettantismus ergossen sich in breiten Fluthen darüber. Mendelssohn und Schumann sind die letzten großen Meister, welche den Liedertafeln einige Perlen, nur wenige, geschenkt haben. Große Chorcompositionen mit schwieriger Orchesterbegleitung, wie Wagners „Liebesmahl", Brahms' „Rinaldo" kommen hier nicht in Betracht; die fremden Sänger bringen keine Orchester mit, noch haben sie die Zeit, solche Werke mit einem Wiener Orchester erst einzustudiren. Uebrigens kennen wir in Wien das Wichtigste, was die neuesten Tondichter an solchen größeren Chorwerken mit Orchester geliefert haben — Tschirch, Heinrich Hofmann, Liszt, Hans Hueber, Bruch, Gernsheim rc. — Sachen, welche bei aller virtuosen Technik überwiegend den Eindruck des Uebertriebenen, künstlich Aufgebauschten zurücklassen. Mit unserem Engelsberg scheint der letzte naive, melodienreiche Componist von Männerchören dahingegangen zu sein. Wie gerne kehren wir zurück zu seiner liebenswürdigen Anspruchslosigkeit von jenen bombastischen Stücken mit großem Orchester, welche die bescheidenen Vorzüge des vierstimmigen Männerchors unnatürlichen und unerreichbaren Aspirationen opfern. Eine Quelle, aus welcher die Männergesangvereine noch reichlich schöpfen könnten, sind die Volkslieder — die deutschen zunächst, dann die italienischen und nordischen. Wie viel Köstliches läßt sich da, am besten in dreistimmigem Satz, noch bearbeiten!

In den Wiener Festconcerten wechselten Einzelproduktionen der verschiedenen Vereine mit Gesammtvorträgen der ganzen Sängermasse. Beide hatten gegen die akustischen Hindernisse des riesigen Lokals zu kämpfen. Unmöglich, daß in einer luftigen, zwanzigtausend Personen fassenden Halle Pianostellen und zarte Details überall vernehmlich, geschweige denn wirksam herauskommen. Ebensowenig erreicht in der

Regel das Forte der zusammenwirkenden großen Masse den erwarteten außerordentlichen Effekt. Wir konnten in Wien diese Erfahrung machen, als Herbeck vor fünfundzwanzig Jahren sämmtliche Männergesangvereine Wiens, zwölfhundert Mann stark, in der kaiserlichen Winterreitschule zu einer Monstreproduktion vereinigte. Die Steigerung der Tonstärke hat ihre akustische und ästhetische Grenze, das heißt die Wirkung wächst mit der Quantität der ausführenden Kräfte nur bis zu einem gewissen Punkt, der ungefähr dem chemischen Begriff der „Sättigung" entspricht: über diesen hinaus bleibt die akustische Wirkung stehen und geht die ästhetische sogar zurück. „Was ungeheuer, ist darum nicht groß," heißt es bei Grillparzer. Bei dem Pariser Ausstellungsfest, das 1867 in dem zwanzigtausend Menschen fassenden Industriepalast stattfand, wirkten sechstausend Sänger und ein Riesenorchester zusammen; trotzdem verpuffte die Musik ohnmächtig wie ein Löffel voll Wasser auf einer glühenden Platte. Musikproduktionen in einem übergroßen Raum bieten niemals einen musikalisch reinen, ungetrübten Genuß. Meistentheils ist der überwältigende Eindruck, den das Publikum von so einem solchen reisig- und fahnengeschmückten Monstre-Festconcert empfängt, mehr eine Wirkung auf das Auge, als auf das Ohr.

Anfangs eine rein gesellige Unterhaltung, hat das Liedertafelwesen mit der Zeit eine höhere Vollendung angestrebt und ist mit Erfolg aus dem Club in die Oeffentlichkeit aufgestiegen. So lange der Männergesang irgendwo mit dem Reiz der Neuheit auftritt, übt er, auch auf das Concertpublikum, einen eigenthümlichen Zauber. Man glaubt, an dem reinen, scharfen Zusammenklang frischer Männerstimmen sich nicht satthören zu können und giebt sich anfangs mit der Dutzendwaare von Trink-, Scherz- und Liebesliedern zufrieden. Später macht sich das Enge und Dürftige des Männergesanges

immer fühlbarer, und selbst die virtuoseste Ausführung will nicht mehr recht über die Spärlichkeit des geistigen Gehalts hinweghelfen. Chormeister von besserer Bildung und stärkerem Ehrgeiz, wie Herbeck, waren mit Erfolg bemüht, die Grenzen des Repertoires zu erweitern und die Liedertafel auf ein künstlerisches, concertmäßiges Niveau zu heben. Der Männergesang trat in eine zweite Periode, in die der höheren Ziele und ernsteren Würdigung. Aber auch auf diese ist bereits die Ernüchterung gefolgt, ja mitunter bis zu der freundlichen Mahnung vorgeschritten, es möchte der vierstimmige Männergesang aus den Concertsälen allmählich wieder in den Burgfrieden der Geselligkeit und des Vereinswesens zurückkehren. Namentlich die letzten zehn bis fünfzehn Jahre haben uns übersättigt am Männerchor, der, monoton und von beschränktem Umfang, bei aller technischen Vervollkommnung doch selbständig nur geringe musikalische Werthe zu produciren vermag. Die Ueberschätzung erzeugte den Rückschlag. Und wie weit diese Ueberschätzung gediehen war, kann man aus der Thatsache ersehen, daß die deutschen Gesangvereine dem Liedertafelcomponisten Franz Abt in Braunschweig ein Monument gesetzt haben. Nicht etwa eine Gedenktafel an seinem Geburtshaus, nein, ein großes Standbild, gleich Mozart und Beethoven, Schiller und Goethe. Selbst wenn man, geziemenderweise, zuvor an ein Monument für Kreutzer und Lortzing gedacht hätte — es wäre, glaube ich, noch lange nicht die Reihe der Verewigung an Abt gekommen, von dem man wahrscheinlich in zehn Jahren keine Note mehr singen wird.

Dem Liedertafelwesen eignen viele unbestreitbare Vorzüge, die nicht mit dem eigentlich musikalischen Kunstgewinn zusammenfallen. Seine erfrischende und veredelnde gesellige Bedeutung brauche ich kaum hervorzuheben. Nur ist dabei

der eine Nachtheil nicht ganz zu übersehen, daß diese Vereine den deutschen Trieb zur Absonderung befördern und die Bildung von „gemischten“ Chören sehr erschweren. In Amerika lösten sich fast alle Männergesangvereine auf, sobald sie zur Vervollständigung ihrer musikalischen Leistungen Frauen herbeizogen. Und doch bleibt der aus Männer- und Frauenstimmen gebildete — der ganze — Chor die ungleich vollkommenere künstlerische Form, zu welcher sich der Männerchor verhält wie der Theil zum Ganzen.

Noch möchte ich eine andere, höchst werthvolle Wirkung des Männergesanges hervorheben: seinen sittlich bildenden Einfluß auf die arbeitenden Klassen. In Frankreich und Belgien kann man sich davon überzeugen. Die französischen Gesangvereine (orphéons) rekrutiren sich (in Paris fast ausschließlich, in der Provinz größtentheils) aus den arbeitenden Klassen; bei uns bestehen sie überwiegend aus musikalisch geschulten Dilettanten des Mittelstandes. Daraus erklärt sich der ungleich höhere künstlerische Werth der deutschen Gesangvereine, andererseits die weit größere soziale Wichkeit der französischen. Diese Pariser Arbeiter singen oft herzlich schlecht — kennen doch viele keine Noten — aber die regelmäßige, liebevolle Beschäftigung mit der Musik haucht unfehlbar ein Element der Veredlung und Verfeinerung in ihr Leben und vermittelt ihnen zugleich ein wohlthuendes Bewußtsein der Zusammengehörigkeit. Die Regierung hat an der Gründung dieser Gesangvereine und Gesangschulen ein außerordentliches Verdienst; die meisten sind geradezu ihre Schöpfung. Sie sorgt für den Gesangunterricht, überwacht die Prüfungen, schreibt Konkurse aus, vertheilt Preise. Auch die Soldaten verdanken der französischen Regierung die Einführung des Chorgesangs; vor 20 Jahren zählte die französische Armee schon mehr als 70 Regiments-

Gesangschulen, und die allgemeine Einführung des Chorgesangs in der ganzen Armee ist dort längst beschlossen. Von diesen wohlthätigen Einrichtungen zur Pflege des Chorgesangs weiß man leider nichts bei uns, und doch ist dies ein Punkt, an dem ein mächtiger Hebel zur Volksbildung und Veredlung einzusetzen wäre.

Die politische Macht der Männergesangvereine, wovon jetzt auch häufig gesprochen wird, kann ich nicht hoch anschlagen. Es war etwas Anderes in vormärzlicher Zeit, wo diese Vereine als ein „aus Deutschland importirtes Gift" von Metternich verboten und verfolgt worden sind. Diese bureaukratische Unterdrückung machte sie thatsächlich zu Trägern des liberalen Geistes, obgleich sie sich nicht unterfingen, einen liberalen Text zu singen. Seitdem die Männergesangvereine nicht mehr unter die Gifte klassificirt werden, sind sie politisch Milch geworden. In den Freiheitskriegen entflammten noch die Lieder von Körner, Arndt und Schenkendorf den Patriotismus daheim und im Feldlager. Das dritte Bataillon Lützow besaß zuerst einen eigenen Sängerchor, von dem der alte Jahn Wunder erzählte. Auch diese Rolle ist ausgespielt. Der in diesen Festtagen hundertmal citirte Wahlspruch: „Lied wird That, — früh oder spat", ist eine klingende Phrase. Aus großen Thaten werden Lieder, aber nicht umgekehrt. Nicht unsere tausend Liedertafeln, sondern drei der unmusikalischesten Männer, — Kaiser Wilhelm, Bismarck und Moltke — haben die Franzosen niedergeworfen und das Deutsche Reich aufgerichtet.

Mit dem „politischen" Einfluß wolle man aber die nationale Bedeutung des deutschen Männergesangs nicht verwechseln. Letztere ist unbezweifelt und von starkem moralischen Werth. Wie ein schwarz-roth-goldenes Band verbindet das heimathliche Lied alle die über ganz Amerika verstreuten

Deutschen. Männer aus Boston, Chicago, Philadelphia haben die weite Meerfahrt nicht gescheut, um in Wien mit All-Deutschland zusammenzutreffen. Mit welchem Jubel wurden sie begrüßt, sie und die Sänger aus Bayern, Preußen, Schwaben! Sie haben einander nie zuvor gesehen und fühlten sich doch sofort verwandt und treu verbunden — durch das deutsche Lied. Das sind Gefühle von idealem Gehalt und unvergänglicher Kraft. Aber Gefühle sind nicht Kunst, nationale Sympathien sind nicht Musik. Das Sängerfest in Wien war allen Berichten zufolge fleckenlos herrlich, eine Freude für alle Mitwirkenden und Mitgenießenden, ein reicher Stoff für die schildernde Feder — aber kein Ereigniß von eminent musikalischem Interesse. Jede neue Oper, jede neue Cantate oder Symphonie ist uns musikalisch wichtiger, als das ganze dreitägige Sängerfest im Prater. Und darum — so schloß der aus der Sommerfrische aufgescheuchte Kritiker — darum glaube ich durch mein Fernbleiben wohl ein erhebendes Schauspiel, nicht aber eine Pflicht versäumt zu haben.

Ein Brief aus Oberammergau.

(An Theodor Billroth, 1890.)

Fürchte nichts, lieber Freund! Weder gelehrten Kram, noch religiöse Schwärmlyrik. Nur ganz persönliche Eindrücke und Erlebnisse will ich Dir flüchtig mittheilen, übergehend, was ein regelrechter „Berichterstatter“ alles zu erzählen hätte. Sind wir doch alle übersättigt von illustrirten und nicht-illustrirten Schilderungen des großen Passionsspiels, zu welchem seit Monaten alle Glocken der Journalistik läuten.

Den Tag des Festspiels hätte man uns nicht schlimmer aussuchen können; es war der ob seiner Winterkälte und Wasserfluthen berühmt gewordene 13. Juli. Schon bei unserer Abfahrt von München, am Samstag früh, regnete es in Strömen. Hätten wir nicht zwei kostbare Raritäten, die vorausbezahlten theuren Plätze und die schriftliche Wohnungs-anweisung, schon bei uns gehabt, und, was noch werthvoller, ein vergnügtes Wiener Ehepaar von unzerstörbarem guten Humor — wir wären von dieser abenteuerlichen Wallfahrt wahrscheinlich abgestanden. Im Münchener Bahnhof überraschte uns schon der Anblick des riesig langen, bloß für Ammergau bestimmten Schnellzuges. Er führt uns bis zur Station Oberau. Hier beginnt (bei strömendem Regen) der Kampf

um das Fuhrwerk. Ein Knäuel von etwa hundert Wagen ballt sich vor dem Bahnhofe zusammen; Omnibusse mit kleinen Fensterchen, andere, fensterlose, die den Insassen die nasse Wachsleinwand ins Gesicht schlagen; Fiaker, Einspänner und allerlei sonderbare Räderkasten, wie sie aus der ganzen Umgegend, auch aus München, Augsburg, Nürnberg zusammengebettelt sind. Die neu angelegte Straße führt in Serpentinen ziemlich steil bis ins Dorf Oberammergau; wie eine Riesenschlange windet sich der lange Wagenzug vor unseren Blicken. Tief unter uns sehen wir die Schaar der Fußgänger auf der kürzeren, steilen „alten Straße" emporklimmen; die rothen Regenschirme der Bauern leuchten wie Fliegenschwämme aus dem Wald herauf. Die Landleute haben natürlich ihr Festgewand angethan; die Mädchen in buntseidenen Kopftüchern oder schmucken Tirolerhüten, breiten kurzen Röckchen — manche leider auch in Sonntagsschuhen — waten durch den unbarmherzigen Morast. An Ort und Stelle müssen die Bedauernswerthen auf feuchtem Stroh oder auf harten Wirthshausbänken übernachten. Allein sie preisen es als ein gottgefälliges Werk, wenn der Weg zum Passionsspiel durch Mühsal und Unwetter ihnen selber zum Passionsweg wird. Endlich hält die Wagenburg in Oberammergau; ein unbeschreibliches Durcheinander! Alles rennt, mit Regenschirmen, Plaids und Handtaschen belastet, nach einer Unterkunft. Wir fanden die unsere in dem bescheidenen Hause einer Holzschnitzerswittwe Veit. Ich glaube, daß die Häuslichkeit dieser Familie und ihre herzliche Zuvorkommenheit uns von allen Ammergauer Eindrücken doch der liebste bleiben wird. Unermüdlich bedienen uns bei Tische zwei junge Töchter des Hauses, deren Würde als Engel und Heilige im Passionsspiel ihrer hinreißenden Munterkeit nichts anhaben kann. Draußen gießt es ununterbrochen, trostlos; man wagt keinen Schritt auf die Straße. Desto ge-

müthlicher machen wir's uns in der geheizten Wirthsstube. Das kleine Zimmer, in dem an drei Tischen die Gäste des Hauses nachtmalen, widerhallt von Lachen und fröhlichem Geplauder. Die Lustigkeit unseres österreichischen Tisches steigert sich an dem Contrast der neben uns tafelnden Engländer. Feierlich und schweigsam sitzen sie mit ihren langen kalten Gesichtern da und nageln ihre langen Zähne in die dicken Sandwiches. Ein gutes Drittheil der Gäste in Oberammergau sind Engländer. Wenn zu der Neugierde dieses fahrenden Volkes sich noch ein religiöser Anreiz gesellt, dann gilt ihnen keine Reise zu weit, zu mühsam. Ihre unverzeihliche Unkenntniß der deutschen Sprache wird selbst in diesem bayerischen Gebirgsdorf als etwas Selbstverständliches hingenommen. Englische Ankündigungen von Quartier- und Fahrgelegenheiten begegnen wir in allen Gassen; vollständige englische Texte („Libretto of the holy play") werden ausgeboten. Die Bauern gehen vor dem Passionsspiel um 6 Uhr früh zur Messe; die Engländer haben sich sogar nach demselben einen Abendgottesdienst in ihrer Sprache organisirt. Es ist erstaunlich, wie viel Andacht Bauern und Engländer vertragen können.

Das Passionsspiel in der neuerbauten Arena beginnt Punkt 8 Uhr früh. Im Regen arbeiten wir uns durch die kothigen, ungepflasterten Straßen dahin. Da die Bühne unbedeckt ist, sind die Schauspieler und Sänger stundenlang dem Regen ausgesetzt. Das gleiche Martyrium trifft die 1000 bis 1500 Zuschauer, welche die vordersten, gleichfalls unbedeckten Sitzreihen einnehmen. Erst hinter diesen beginnt der gedeckte Theil des Zuschauerraumes, die theuren Plätze. Vor dem Regen sind wir da geschützt, aber nur sehr nothdürftig gegen die Kälte, so fest wir uns auch in die Tücher und Reisedecken hüllen, die unsere freundlichen Hausleute uns unaufgefordert mitgegeben. Das Schönste und Eigenthümlichste an dem Passionsspiel ist die Ein-

richtung der Bühne und die durch diese Einrichtung ermöglichte große Wirkung der Volksscenen. Welch prachtvoller Anblick, wenn der festliche Einzug Jesu sich aus der kleineren gedeckten Mittelbühne nach dem Proscenium ergießt und gleichzeitig von rechts und links aus den Straßen von Jerusalem das Volk herbeiströmt! Die Gruppirung der Volksscenen ist durchaus malerisch und natürlich, das Zusammenspiel präcis und lebendig. An die einzelnen Darsteller legen wir natürlich nicht den Maßstab unseres Burgtheaters; mehr als einer war überraschend gut, störend kein einziger, ungenügend mancher durch zu leises Sprechen. Der große Raum dieses offenen Theaters, das, der Logen entbehrend, doch 1500 Personen mehr als das größte Opernhaus, die Scala in Mailand, faßt, ist vernehmbarem Vortrag äußerst hinderlich. Von manchem Dialog verstand man auf unserem Platze nur einzelne Worte. Vollkommen deutlich, mit klangvollem Organ und ruhiger Auseinandersetzung der Rede sprachen die Darsteller des Jesus, des Pontius Pilatus und des Annas.

Joseph Mayer, Holzschnitzer und Vice-Bürgermeister in Oberammergau, genießt als Darsteller des Jesus bereits einen ausgebreiteten Ruf. Er hat die Rolle schon vor zehn und vor zwanzig Jahren gespielt, und mehr als tausend briefliche oder telegraphische Anfragen sollen in diesem Frühjahre eingelangt sein, ob Joseph Mayer wieder die Hauptrolle spielen werde. Der bescheidene Mann ist von zudringlichen Ansuchen um Autographe und signirte Porträts derart bestürmt, daß er sich gezwungen sieht, fortan jedes solche Verlangen abzulehnen. Er hat vollkommen Recht und sollte in unserer Zeit des zügellosesten Autographenbettels jedermann zum Vorbilde dienen. Joseph Mayer verdient seinen guten Ruf. Sein Gesicht ist nicht von idealen Linien, aber rührend durch den Ausdruck edler Wehmuth und Güte, dem sogar ein Zug von ernster Gedankenarbeit nicht

mangelt. Seine Figur ist hoch und schlank, Sprache und Bewegungen sind ruhig und ungesucht würdevoll. Da Christus wenig zu sprechen hat und mit Ausnahme der Abendmahls- und Oelbergsscene eine durchaus passive Rolle spielt, so erscheinen die Vorzüge von Mayers Darstellung — seine Enthaltsamkeit von jeder theatralischen Pose oder Deklamation — als vornehmlich negative. Sie verdienen darum kein geringeres Lob. Es will sehr viel heißen, wenn der Darsteller einer eigentlich unerreichbaren Gestalt uns als Christus ein edles und tief haftendes Bild zurückläßt. Joseph Mayer, von dem bereits eine erwachsene Tochter unter den Sängerinnen mitwirkt, ist der Gegenstand mancher heimlichen Schwärmerei. Wie viele Damen verlieben sich nicht in einen unbedeutenden schmucken Schauspieler, den sie nur mit Krone und Scepter kennen. Nun vollends ein Christus wie Joseph Mayer! Wilhelmine v. Hillern hat ihn unter verändertem Namen, aber ziemlich durchsichtiger Maske zum Helden ihres eben erschienenen „Passionsromans aus Oberammergau" gemacht. Undenkbar ist es nicht, daß eine exaltirte vornehme Dame, in welcher Sinnlichkeit und mystische Schwärmerei durcheinander glühen, unter dem Eindrucke des Passionsspiels ihre Liebe zum Heiland auf den Darsteller desselben hinüberträgt. Sie erblickt in ihm einen Menschen höherer Art, dem sie mit Leib und Seele angehören will. Man denke an Charaktere wie Frau v. Krüdener oder wie Novalis, bei welchem, nach Arnold Ruges Ausdruck, „die Mystik, diese theoretische Wollust, und die Wollust dieser praktischen Mystik, gleich stark hervortraten."

Im Roman der Hillern, den ich übrigens nur flüchtig durchblättern konnte, läßt die schöne junge Gräfin ihre hochgeborenen Bewerber im Stich und heirathet heimlich, fast gewaltsam, den lange widerstrebenden Holzschnitzer. Die ganze Tragik, welche aus diesem unüberlegten Bunde erwächst, kann

ich hier nicht nacherzählen. Uebertriebenes und Unwahrscheinliches fehlen nicht darin. Für das psychologische Problem aber, das die Keimzelle dieses Romans bildet, ist kaum ein Schauplatz so geeignet, wie das Passionsspiel in Ammergau. Neben ihrer eigenen starken Einbildungskraft und der von Mutter Birch-Pfeiffer ererbten Effektkenntniß kommt der Verfasserin hier das genaueste Lokalstudium zu statten. Sie bewohnt seit Jahr und Tag eine eigene stattliche Villa in Oberammergau, läßt sich aber, wie man uns erzählt, sehr wenig im Orte sehen. Ob ihr Roman, abgesehen von den Vortheilen der Reklame, den Bewohnern sonderlich einleuchten werde, ist die Frage. Einfache Leute pflegen die Verquickung von Dichtung und Wahrheit nicht zu vertragen. Auch wenn der Dichter sie idealisirt, fühlen sie sich gern verleumdet; geschweige denn, wenn er sie porträtirt.

Die höchste Achtung verdienen der schöne Ernst, die innere Sammlung, das Aufgebot aller geistigen und physischen Kräfte, womit sämmtliche Darsteller an ihre Aufgabe gehen. Ein volles Jahr vor der Aufführung beginnen schon die regelmäßigen Proben. Die Besetzung der Rollen geschieht durch Wahl, wobei alle einflußreichen Männer der Gemeinde ihre Stimme abgeben. Der Tag der Wahl ist für den ganzen Gau ein wichtiges Ereigniß; er wird mit einem feierlichen Gottesdienste eröffnet und sein Resultat von Groß und Klein mit äußerster Spannung erwartet. Nur Oberammergauer dürfen mitwirken als Darsteller, Sänger und Musiker. Bei Besetzung der Rollen entscheidet nicht bloß das Talent und die entsprechende Erscheinung, sondern auch die sittliche Aufführung. So war für die Rolle der Maria ursprünglich ein schönes und talentvolles Mädchen ausersehen — als ruchbar wurde, daß die Arme ein Liebesverhältniß unterhalte, ward ihr die Rolle genommen.

Weniger gut, als um die dramatische Darstellung, steht es um die Musik im Passionsspiele. Diese nimmt einen viel zu breiten Raum ein und ist in Composition und Ausführung von sehr zweifelhafter Beschaffenheit. Das Orchester nach Bayreuther Muster in die Tiefe versenkt, ist unsichtbar. Zuweilen mußte ich wünschen, es wäre auch unhörbar. Es liebt zwar nicht den Lärm, aber häufig die Unreinheit. Selbständig wirkt dieses Orchester nur in der Ouverture und kurzen Zwischenspielen, im übrigen bloß begleitend. Vor jeder der dramatischen Scenen („Vorstellungen"), deren es achtzehn giebt, stellt sich ein Chor von vierundzwanzig Personen, Männer und Frauen, im Kostüm von Genien auf der Vorderbühne auf; recitirende Vorsänger verkünden die zu erwartende Handlung, der Chor folgt mit frommen Betrachtungen. Wenn man nicht wüßte, daß die Composition von einem bayerischen Dorfschullehrer aus dem vorigen Jahrhundert herrührt, man würde es ohne weiters heraushören. Es ist der richtige Landmessenstil im Geschmacke der Zeitgenossen und Nachahmer Joseph Haydns, ohne eine Spur von Originalität, weichlich, kraftlos und immer im gleichen Tone redselig fortleiernd. In den ersten zwei Scenen läßt man sich diesen biedermaierschen Melodienzopf, der ja durch lange Tradition gesalbt ist, gefallen; wenn er aber immer länger und länger wird, bis er endlich mit dem Neigen der Sonne uns wie eine Boa umstrickt hat — dann bleibt nur derjenige geduldig, der vor lauter Frömmigkeit überhaupt nicht mehr hört. Dazu kommt, daß die Natur unsere braven Sänger und Sängerinnen von Ammergau weder mit schönen Stimmen, noch mit allzu feinem Gehör beschenkt hat, was sie jedoch gewiß nicht hindern wird, in den Himmel zu kommen. Wir haben es hier freilich nicht mit Künstlern zu thun, sondern mit braven, vom Schullehrer redlich gedrillten Naturalisten,

und für solche muß auch das Geleistete ehrenwerth heißen. Das ist der innere Widerspruch, der in dem heutigen Ammergauer Passionsspiel nistet und über den wir bei aller Freude am Einzelnen nie völlig hinauskommen. Es ist zu künstlich, zu vorgeschritten für ein naives Bauernspiel und doch zu unvollkommen für eine Kunstleistung vor einem internationalen gebildeten Publikum, das zehn Mark für den Sitz bezahlt. Ehemals spielten die Oberammergauer die Passionsgeschichte mit bescheidenster Zurüstung nur zu ihrer und ihrer Nachbarn eigener Erbauung. So war es noch, als Eduard Devrient, ergriffen von der naiven Schönheit und frommen Einfalt dieses Bauernspiels, vor 50 Jahren zum ersten Male in der Allgemeinen Zeitung davon erzählte. In den nächsten 20 Jahren war es eine Produktion für ganz Deutschland geworden, jetzt ist es ein europäisches Zugstück, etwa wie das Wagnersche Bayreuth, nur zehnmal stärker besucht, da es immer zehn Jahre auf sich warten läßt. Ich habe vor Jahren in einer Vorstadt von Innsbruck, dann in Brixlegg heilige Komödien aufführen sehen, welche noch ganz die Einfachheit des Bauernspiels aufwiesen, im Tiroler Dialekt und in recht abenteuerlichen Kostümen gespielt wurden. Eine andächtige Bauernversammlung fragt wenig nach der Pracht und historischen Genauigkeit der Gewänder. Sah doch Andersen eine dalekarlische Bauernfamilie sehr andächtig vor einem Bilde, auf welchem Gott Vater im Frack und ledernen Hosen abgebildet war. In Oberammergau hat sich der ursprüngliche Charakter des Passionsspiels im Laufe der Zeit völlig verändert. Nicht daß ich an den einzelnen Darstellern ein affektirtes, eitles Gebahren bemerkt hätte — sie machen durchaus den Eindruck vollkommener Ehrlichkeit — aber die ganze Vorstellung hat aufgehört, Natur zu sein, ohne doch die Höhe bewußter Kunst zu erreichen. Dies alles sagt man sich

schließlich, wäre erhebend, wenn wir es irgendwo anträfen, ohne Engländer, Separat-Eilzüge, Zehnmarksitze u. s. w. Was dem Totaleindruck der ganzen Produktion empfindlich schadet, ist ihre allzu große Länge: sie wirkt peinlich ermüdend. Ob nun die Zuschauer den ganzen Tag über im Regen oder in glühender Sonnenhitze dasitzen, sie sind schließlich alle halb todt — Engländer und Bauern immer ausgenommen. Die Vorstellung, welche (mit einer Pause von einer der Fütterung gewidmeten Stunde) von 8 Uhr früh bis halb 6 Uhr abends währt, ließe sich leicht um drei Stunden verkürzen, ohne daß etwas Wichtiges oder Nothwendiges zum Opfer fiele. Wie viel wird nicht unnöthig wiederholt! So hält zum Beispiel Judas drei lange Monologe, in welchen er stets dasselbe, seine Reue und Verzweiflung, ausdrückt, anstatt sich gleich nach dem ersten aufzuknüpfen. Die ausgiebigste Reduktion aber gestattet und verlangt der musikalische Theil: ich würde die Hälfte von den salzlosen monotonen Gesängen streichen, die uns entweder erzählen, was wir selbst gesehen, oder vorschreiben, was wir als fromme Christen unweigerlich zu empfinden haben. Du fragst mich kurz und gut, ob das Ammergauer Passionsspiel eine mühsame und kostspielige Reise lohne? Tausende werden mit Ja antworten. Ich bescheide mich mit dem Zugeständniß, daß es gewiß lehrreich und angenehm ist, es einmal gesehen zu haben. Dir, lieber Freund, begegnet, was lehrreich und angenehm ist, auch auf unzähligen anderen Wegen. Möchte es mir bald in Deiner Person begegnen.

Die Musik in Amerika.

I.

Erste Anfänge.

Amerika, heute das gelobte Land, wenn nicht der Tonkunst, doch der Tonkünstler, beginnt auch in musikalischer Beziehung ein ernsteres Interesse zu erwecken. Alljährlich wächst die Anzahl der Opernsänger und Virtuosen, die nach Amerika hinübersegeln, nicht um dort die letzte Ausbildung ihres Talentes oder die höchste Weihe ihres Ruhmes zu suchen, sondern um Lorbeeren in Dollars umzusetzen. Aber ein Volk, das dergleichen Genüsse so hoch bezahlt, muß doch musikalische Empfänglichkeit, musikalisches Bedürfniß, wohl auch Talent besitzen. Wie ist es damit bestellt? Und wie sieht es, neben der Oper, mit den Orchesterconcerten, mit den Chorvereinen, mit der Kammermusik, mit dem Musikunterricht aus? Seit wann kann überhaupt von Musikpflege in Amerika gesprochen werden und welchen Gang verfolgt sie in ihren verschiedenen Zweigen? Diese Fragen beantwortet uns zum ersten Male zusammenhängend ein Buch von Dr. Frederick Louis Ritter, das soeben in zweiter vermehrter Auflage erschienen ist.*) Der

*) „Music in America", by Dr. Fr. L. Ritter. New edition, with additions. (Newyork, Charles Scribners sons, 1890.)

Verfasser, ein wissenschaftlich gebildeter Musiker und Pädagoge, ist Director der Musikschule am Vassar-College und hat, wie wir aus einer Stelle seines Buches (pag. 299) beiläufig entnehmen, als Dirigent der „Harmonic Society“ in New-york im Jahre 1867 große Oratorien, wie die Schöpfung, Elias, Messias, zur Aufführung gebracht. Noch immer mitthätig im Centrum des amerikanischen Musiklebens, hat er seit Jahren unermüdlich Material für eine Geschichte der Musik in Amerika gesammelt. Sein Buch ist ganz in dem englisch-amerikanischen Geist nüchterner Beobachtung und praktischen Urtheiles geschrieben; es will keineswegs Reklame für Amerika machen, sondern ebenso wahrheitstreu hervorheben, was in künstlerischem Geist geleistet oder doch versucht worden ist, wie alles dasjenige rügen, was als kindisch, hohl und betrügerisch sich dem musikalischen Fortschritt entgegenstellt. Trotz der mit jedem Jahre zunehmenden Musikkultur in Amerika giebt es noch manche Städte dort, welche nur eine fette Weide für musikalische Ignoranten und Abenteurer sind. Der eine zeigt an, daß er musikalische Composition in zehn Lektionen lehre, der andere (irgend ein Klavierstimmer oder -Händler) verspricht, seine Schüler in vier Wochen zu guten Pianisten auszubilden. In einer Stadt nicht weit von New-york tritt der Dirigent eines Chorvereins zugleich als Buffo auf und schildert singend mit gräßlichen Körperverrenkungen einen Seesturm und das Scheitern des Schiffes. Eine Unzahl ähnlicher Geschichten, „wie sie nur in Amerika vorkommen können“, stehe dem Verfasser, wie er sagt, zu Gebote; er hat jedoch Recht, sie für unpassend zu halten in einem ernsten historischen Werk.

Die Anfänge musikalischer Entwicklung in Amerika datiren von der ersten Ansiedlung englischer Puritaner in Neu-England. Aus ihrem Psalmengesang, aus der rohen Form einer bar-

barisch gesungenen einfachen Psalmodie erwuchs die musikalische Kultur in den vereinigten Staaten. Bekanntlich haben zur Zeit der großen Revolution in England die Puritaner Orgeln und Musikbücher zerstört. Der Psalmengesang in der schönen Bearbeitung der besten englischen Contrapunktisten wurde als frivol verpönt, nur die einstimmige Melodie durfte von der Gemeinde gesungen werden. Die Erfindung neuer Weisen war verboten, das Volk schreckte vor solchem „Teufelswerk" zurück und verlor allmählich jeglichen Sinn für die künstlerische Bedeutung der Musik. Die Puritaner, welche 1620 in Plymouth-Rock landeten, brachten ihr eintöniges Psalmodiren und ihren Haß gegen weltliche Musik mit. Während der ersten Epoche der Kolonien stand die musikalische Kultur daselbst so niedrig, wie bei den Galliern oder Alemannen im siebenten Jahrhundert. Die ersten amerikanischen Musiklehrer waren puritanische Geistliche. Durch kirchliche Engherzigkeit verblieb die Musik in so arger Vernachlässigung, daß der Chorgesang der allereinfachsten Psalmodie zu einer Folterqual wurde für jedes gebildete Ohr. Bach und Händel wirkten mächtig in Deutschland, während in Amerika darüber gestritten wurde, ob Psalmengesang in der Kirche mit den Worten der Bibel vereinbar sei. Beethoven war im selben Jahre geboren, als William Billings in Boston seine erste rohe Sammlung: „The New-England Psalmsinger" herausgab. Dieser Billings war seines Zeichens ein Lohgerber, der eine Singschule besucht hatte und einiges Musiktalent in sich verspürte. Er begann die Form der ihm am meisten zusagenden Psalmmelodien umzumodeln und, so gut er konnte, zu harmonisiren, wozu er die Innenseite seines Leders oder seiner Baumrinde als Notenpapier benutzte. Billings galt für einen guten Kirchensänger, so weit damals überhaupt vom Singen die Rede sein konnte. Der Erfolg seines Gesang-

buches war bedeutend und ermuthigte ihn, bald ähnliche Sammlungen folgen zu lassen, sogar eine Art primitiver Gesangschule und Compositionslehre. Bei alledem blieb er stets ein ungeschickter Harmoniker und noch ärgerer Contrapunktist. Verkrüppelt, auf einem Auge blind und auf einem Fuße hinkend, fortwährend aus einer großen ledernen Rocktasche Tabak schnupfend — so hat sich sein Bild seinen Zeitgenossen eingeprägt. Ein Original und so recht der Typus des „Yankee Psalmtune-teacher“ vom Ende des vorigen Jahrhunderts. Ein großes politisches Ereigniß, die amerikanische Revolution machte ihn zum patriotischen Psalmcomponisten. Billings unterlegte beliebten Kirchenmelodien politische Gelegenheitstexte, und diese patriotischen Hymnen wurden von jedem Chorverein, in der Familie, sowie von den Soldaten im Feldlager gesungen. Und so geschah es, daß manche seiner Gesänge, die mit dem Zeitpunkte großer politischer Aufregung zusammentrafen, wirkliche Volkslieder wurden, z. B. Chester, Columbia, Independance, Lamentation over Boston u. a. Er hat das Verdienst, nicht bloß fremde Melodien „angepaßt“, sondern auch eigene erfunden zu haben, und darf als der erste amerikanische Componist bezeichnet werden: ein armseliger, aber ehrlicher Musiker. Jedenfalls begannen mit diesem Psalmcomponisten vom Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts die ersten eigenartigen Regungen amerikanischer Musik; eine Epoche der Kindheit, aber lebenskräftig und hoffnungsvoll. Wie alle Autodidakten, so legten Billings und seine Zeitgenossen großen Werth auf dasjenige, was sie so mühsam hervorgebracht hatten, obgleich das höchst mittelmäßig war im Vergleich mit den Leistungen irgend eines wirklichen Tonsetzers. Ohne die geringste Kenntniß von dem, was andere bereits vor ihnen und viel besser geleistet hatten, hielten sie sich in naiver Unerfahrenheit für Originalgenies und ihre

Produkte für unvergleichliche Meisterstücke. Von ihren Anhängern wurden sie die Napoleons, die Washingtons, die Wellingtons der Musik geheißen. So lächerlich die Ueberschätzung dieser Autodidakten ist, sie bezeichnen doch eine Epoche in der Entwicklung der amerikanischen Musik. Sie verbreiteten im Volke die Liebe zur Musik, insbesondere das Verlangen nach neuen Melodien. Zahlreiche Singschulen und Chöre, in allen Theilen Neu-Englands emporschießend, eröffneten einen breiten Markt für Gesangbücher und Psalmensinglehrer. Der Lohgerber, der Fleischer, der Zimmermann, der Pächter, der brotlose Advokat, wenn er nur eine erträgliche Stimme und einige Uebung im Notenlesen besaß, wurde jetzt Psalmencomponist und Lehrer und hausirte von Stadt zu Stadt mit „neuen, nie zuvor gedruckten Psalmmelodien". Wohl wußten diese pfiffigen Yankees, daß ihre Zöglinge sich nach etwas leichterer Waare sehnten. Aber weltliche Musik war so gut wie unbekannt im Lande; höchstens daß einige englische Balladen, Marsch- oder Tanzweisen sich in die Salons reicher Familien eingeschlichen hatten. Billings und Consorten wußten sich zu helfen: sie zwängten diese weltlichen Melodien unter Kirchentexte, das galt dann für geistliche Musik.

Instrumentalmusik wurde fast gar nicht gepflegt. Die Puritaner untersagten sie als unchristlich, sowohl in der Kirche als in der Familie. Dieses fromme Vorurtheil schwand zuerst in Betreff der Orgel, und manche reiche amerikanische Gemeinde ließ sich ein solches Instrument aus England kommen, als die beste Unterstützung des Psalmengesanges. In Privathäusern waren damals musikalische Instrumente die größte Seltenheit. Ganz Boston, mit einer Bevölkerung von sechstausend Familien, besaß zu Ende des vorigen Jahrhunderts nicht fünfzig Klaviere. Die Musik hatte, selbst in den Augen der liberalsten Singlehrer, nur Werth im Zu-

sammenhange mit dem Gottesdienste. Trotzdem gedieh die Musikpflege, hervorgewachsen aus dem Psalmsingen, allmählich zu lebendigerer Kraft im Volke. Schon in Billings Chorverein hatte man mit einzelnen Chören aus Händels Messias und Haydns Schöpfung den Versuch gemacht. Nachdem die Kirche keine Gelegenheit bot, zum Studium solcher Werke, wagten einzelne Gesangvereine die gelegentliche Aufführung populärer Stücke aus diesen Oratorien. Unter den Musikvereinen, die sich zu Anfang des Jahrhunderts bildeten, war einer der ersten die „Händel-Society“ des Dartmouth-College bei Boston. Von den Lehrern und Studirenden dieses einflußreichen Collegiums ausgeübt und gefördert, mußte die Musik bald in Schichten des amerikanischen Volkes eindringen, die sich lange dagegen gesträubt hatten. Die Studenten, welche das Collegium absolvirten, brachten überallhin in ihre Heimath oder ihren neuen Berufsort die Liebe zur Musik mit und halfen dort Singvereine oder bessere Kirchenchöre organisiren. Bedeutender noch und einflußreicher war die in Boston gegründete „Händel- and Haydn-Society“. Sie gab zu Weihnachten 1815 ihr erstes öffentliches „Oratorio“, welches aus dem ersten Theile der „Schöpfung“ und verschiedenen Chören und Arien von Händel bestand. (Unter „Oratorio“ verstand man in Amerika bis zur Mitte unseres Jahrhunderts ein aus verschiedenen, meistens geistlichen Stücken zusammengesetztes Concert.)

In Europa lag ehedem die Pflege der Musik überwiegend in den Händen der Reichen und Vornehmen, aus deren exklusiven Kreisen sie allmählich ins Volk drang und Sache des „Publikums“ wurde. In dem demokratischen Amerika, wo alle die gleichen politischen und sozialen Rechte genießen und nur der gefülltere Geltbeutel einen Unterschied macht, ist die Musik vom Volke ausgegangen und gehört dem Volke. Den

ersten musikalischen Impuls gaben die Kirchenchöre und Singvereine, welche sich aus allen Klassen des Volkes rekrutirten, vor allem in der reichen Hauptstadt Neu-Englands, Boston, welche in ihrer „Händel- and Haydn-Society" zuerst eine ansehnliche Pflanz- und Pflegestätte musikalischer Bildung schuf. Deutscher Einfluß wirkte dabei wesentlich mit. Bis zum Anfange unseres Jahrhunderts bezog die amerikanische Kultur ihre musikalische Nahrung fast ausschließlich aus englischen Quellen. Nur vereinzelt tauchte hier und da der Name eines Deutschen, Franzosen oder Italieners auf, der sich als Musiker in der neuen Welt durchzubringen suchte. Derjenige Deutsche, der zuerst einen ganz entscheidenden Einfluß auf die Musik in Boston geübt hat, war Gottlieb Graupner. Ursprünglich Hoboist in einem hannoverischen Regiment, war er später nach London gekommen und hatte dort in Salomons Orchesterconcerten unter Haydns Leitung gespielt. In Boston ließ er sich 1798 nieder und bildete da den Kern eines kleinen Orchesters; meistens Liebhaber, die sich jeden Samstag als „Philharmonische Gesellschaft" vereinigten, um in ihrer bescheidenen Weise, sechzehn Mann stark, Haydns Symphonien zu spielen. Ihr letztes Concert gaben sie im November 1824. Graupner kaufte auch einen kleinen Musikladen, druckte Musikalien und schrieb eine eigene Pianoforteschule für seine Zöglinge. Seine ganze Familie war musikalisch, seine Frau jahrelang die einzige Sängerin in ganz Boston. Hauptsächlich durch Graupners Bemühungen wurden die Musikfreunde Bostons bekannt mit italienischem und deutschem Musikstil. In London, woher ja Graupner gekommen, mußte der Fachmusiker, um Erfolg zu haben, drei verschiedene Musikrichtungen verfolgen; die italienische für die Oper, die deutsche für die Instrumentalmusik und die englische für den Kirchengesang und die Balladen. Diese Mischung

nationaler Musikstile schickte ihre Repräsentanten nach Amerika und legte hier den Grund zu einer neuen Kunstentwicklung. Für die Amerikaner — Dilettanten wie Fachmusiker — war alles, was außer den Psalmen gesungen oder gespielt wurde, schlechtweg „europäische Musik", ohne nähere nationale Bezeichnung. Ein Kampf um die Oberherrschaft zwischen den deutschen, englischen und italienischen Tonkünstlern entstand erst nach der Gründung der „Newyork Philharmonic society" (1842). Da wurden aus den drei musikalischen Gruppen drei Feldlager. Die englischen Musiker hielten aus alter ererbter Gewohnheit zusammen mit den italienischen Gesanglehrern und Opernsängern gegen den mächtig wachsenden Einfluß des deutschen Klavierlehrers und Orchestermusikus. Auch einige bessere französische Musiker siedelten sich an, vornehmlich in Newyork und Neworleans, sie blieben jedoch im ganzen neutral und nahmen das Gute, soweit sie es verstanden, ohne Unterschied der Nationalität. Später bildete sich noch eine neue Gruppe: die eingeborenen Musiker; diese hätten am liebsten alle Fremden gleich aus dem Lande gejagt, leisteten aber selber so gut wie nichts.

Die „Händel- und Haydn-Gesellschaft" in Boston erstarkte so rasch in ihren Mitteln und in der Sympathie der Bevölkerung, daß sie im Jahre 1818 den ganzen „Messias" und bald darauf auch Haydns „Schöpfung" geben konnte. Die Meisterwerke Händels und Haydns bildeten die Säule, um welche viele Jahre lang die ganze musikalische Kultur in Amerika sich bewegt hat. Der „Messias" und die „Schöpfung" wurden in allen möglichen Formen gesungen, nur nicht in der richtigen, vielmehr in den erdenklichsten Arrangements. Sie reichten lange aus für die Heranbildung des musikalischen jungen Amerika, und es war ein Glück für letzteres, daß Händel und Haydn als

die idealen Oratoriencomponisten hingestellt und anerkannt waren, an denen die künftigen Generationen sich fortzubilden hatten. Die Gründung der „Händel- und Haydn-Gesellschaft" in Boston war ein Ereigniß von der größten und nachhaltigsten Wichtigkeit. Die Gesellschaft beschränkte sich nicht aufs Musiciren. Sie publicirte auch musikalische Werke, welche („wie die „Bridgewater Collection") bald von den ländlichen Vereinen angeschafft wurden und lange Zeit deren musikalisches Stammkapital ausmachten. Diese Musikwerke haben nicht bloß ein dringendes Bedürfniß befriedigt, sie bildeten auch eine gute Subsistenzquelle für die Gesellschaft, welche seit 1820 ihre Auslagen größtentheils aus dem Ertrage jener Publikationen bestritten hat. Ihre Psalmenbücher allein sollen über zwanzigtausend Dollars betragen haben. Die Gesellschaft wuchs zusehends und war um das Jahr 1825 das anerkannt beste derartige Institut in Amerika. Ihre erste wichtige Entfaltung also hat die amerikanische Musikpflege in Boston gefunden. Schließlich aber wurde Newyork, wie im Handel und Wandel, so auch in der Musik die eigentliche Hauptstadt Amerikas.

II.

Die Oper.

Als erste Schwalben, die einen künftigen Opernfrühling in Amerika anzeigten, erschienen kleine Liederspiele aus England. Die unbegrenzte Popularität, welche das erste englische Singspiel „Die Bettleroper" seit seinem Erscheinen in London genoß, veranlaßte 1750 dessen erste Aufführung in Newyork. Seitdem ist durch ein volles Jahrhundert kein einziger Theaterdirector oder Balladensänger nach Newyork gekommen, ohne dieses Stück aufzuführen. So hat denn die

englische Oper in der eigenthümlichen Form als Liederspiel (ballad-opera) und mit der Musik der populärsten englischen Componisten 75 Jahre früher als die italienische Oper in Amerika Eingang gefunden. Die beliebtesten englischen Liederspiele von der Art der „Bettleroper“ erschienen nunmehr auf der Newyorker Bühne. Nach Beginn dieses Jahrhunderts wurden auch einige der beliebtesten französischen Spielopern, später noch Rossinis „Barbier“ und Webers „Freischütz“ (1825) in englischer Sprache gegeben, unvollständig und mit ganz willkürlich arrangirter Musik. Im Jahre 1832 erschien zum ersten Mal „Die Zauberflöte“, gleichfalls englisch und „arrangirt“ von dem unermüdlichen Mr. Horn. Ein deutscher Bericht aus dem Jahre 1828 führt aus, daß eine richtige Opernaufführung in Newyork schon wegen der geradezu unbeschreiblichen Schlechtigkeit und Unvollständigkeit der Orchester unmöglich sei. Das wichtigste Instrument in diesen Orchestern sei überall die Posaune, welche stets die Violoncellpartie mitbläst, manchmal auch, falls der Bläser geschickt ist, eine Violinpassage. Immerhin haben diese englischen Sänger zuerst den Geschmack für Gesang in Amerika erweckt, und ihre Singspiele, halb gesungen, halb gesprochen, haben für die italienische Oper, in welcher nur der Gesang herrscht, den Weg gebahnt. Im Jahre 1825 erschien Garcia mit einer guten Truppe in Newyork und gab den Amerikanern zuerst eine Probe italienischer Opernmusik. Italienische Musiker und Literaten hatten bereits zu Anfang des Jahrhunderts, infolge politischer und finanzieller Mißgeschicke, Zuflucht in Newyork gesucht. Unter ihnen finden wir zwei bekannte und angesehene Namen: Filippo Trajetta und Lorenzo da Ponte. Beide Männer waren durch höchst romanhafte Wechselfälle nach Amerika verschlagen worden. Filippo Trajetta, geboren 1776 in Venedig, war der Sohn

des berühmten Operncomponisten Tomaso Trajetta (oder Traëtta). Er hatte eine gute Erziehung genossen und zuletzt unter Picinni studirt. Zur Zeit der französischen Revolution trat er in die patriotische italienische Armee, wurde von den Royalisten gefangen, verlebte acht Monate in einem schrecklichen Kerkerthurm und entkam endlich an Bord eines amerikanischen Schiffes. Er ließ sich zuerst als Gesanglehrer in Boston nieder, kam später nach Newyork, wurde Theaterdirector in den südlichen Staaten und starb endlich im Jahre 1854 in Philadelphia. Trajetta, thätig und einflußreich als Componist wie als Gesanglehrer, sollte auch auf da Pontes Einladung für die Operntruppe Garcias in Newyork arbeiten; als er daselbst eintraf, war aber Garcias Gesellschaft schon aufgelöst. Den noch viel bewegteren Lebenslauf da Pontes, des Librettisten von Mozarts „Don Juan" und „Figaro", haben wir gelegentlich des Don Juan-Jubiläums ausführlich in einem früheren Bande erzählt.*) Da Ponte, der im Jahre 1838 hochbetagt in Newyork gestorben ist, hat mit L. Trajetta und Garcia zuerst für die italienische Oper in Amerika den Boden bereitet. Den ersten Versuch machte, wie gesagt, Manuel Garcia im Jahre 1825. Rossinis „Barbier von Sevilla", als Eröffnungsoper, war fast gänzlich von der Familie Garcia dargestellt. Vater Garcia sang den Almaviva, sein Sohn Manuel (der später berühmte Gesanglehrer) den Figaro, seine Tochter Maria (Malibran) die Rosina, Mama Garcia die Bertha. Das Publikum war entzückt, die Kritik nicht minder. Die nächsten Abende brachten „Don Giovanni", „Otello", „Semiramide", „Il Turco in Italia" und zwei Opern von

*) „Musikalisches u. Literarisches" (der „Modernen Oper" 5. Theil). Berlin 1889. p. 221.

Garcias Composition — im ganzen 79 Vorstellungen. Trotz des anfangs so günstigen Erfolges konnte Garcia seine Gesellschaft nicht länger zusammenhalten und schloß im September 1826 seine Vorstellungen. Er ging nach Mexiko; Maria, welche Herrn Malibran heirathete, blieb in Newyork, sang sonntags in der Kirche und gelegentlich in englischen Operetten. Im September 1827 nahm sie Abschied von Amerika und reiste nach Paris, das ihren Weltruhm begründet und verbreitet hat.

Während die oben erwähnten ersten englischen Operettenvorstellungen in Newyork stattfanden, versuchten französische Schauspieler die französische Oper in der Hauptstadt von Louisiana (Neworleans) einzuführen, welche ursprünglich von französischen Kolonisten gegründet war. Obwohl seit 1803 zu den Vereinigten Staaten geschlagen, blieb doch die Mehrzahl der Bevölkerung französisch und führte französische Sitten und Theater ein. Schon 1791 erschien die erste regelmäßige französische Truppe in Neworleans. Die Mitglieder waren zugleich Schauspieler und Sänger. Paësiellos „Barbier von Sevilla", Zingarellis „Romeo und Julie" wurden schon 1810 von ihnen gegeben. Wöchentlich drei Opernabende in französischer Sprache bildeten das Hauptvergnügen der rasch anwachsenden Bevölkerung. Tüchtige Unternehmer wie Davis und Boudausquier brachten zu Anfang jeder Saison treffliche Sänger und Schauspieler aus Paris, welche bald die Meisterwerke von Mozart, Méhul, Rossini und Spontini tadellos ausführten. Neworleans hat den Ruhm, zuerst in den Vereinigten Staaten regelmäßige Opernsaisons eingeführt und festgehalten zu haben; ein Zeichen sehr vorgeschrittener Civilisation und Musikliebe. Im Dezember 1859 wurde ein neues glänzendes Theater für die französische Oper errichtet und mit Rossinis „Tell" eröffnet.

Aber die Tage der früheren, übermüthig lustigen kreolischen Gesellschaft waren gezählt. Nach dem Secessionskriege schimmerte die Oper noch manchmal in flüchtigem Glanze, endete aber fast immer mit dem Ruin der Unternehmer. Zwei Brüder, Charles und Marcelin Alhaiza, reisten nach Paris, um für die Saison 1866/67 eine vollständige französische Opern- und Schauspieltruppe nach Neworleans zu bringen. Ein schreckliches Schicksal zerstörte das Unternehmen. Am Vorabend der Abreise starb der eine Bruder, Marcelin, Charles brachte die ganze Gesellschaft nach Newyork und schiffte sich mit ihr auf dem Dampfer „Evening Star" nach Neworleans ein. Am 3. Oktober 1866 ging das Schiff bei einem furchtbaren Sturme unter, und mehr als 300 Personen ertranken, darunter die französischen Schauspieler und ihr Director Charles Alhaiza. Seither ist die Laufbahn der Oper in Neworleans ganz ähnlich der in Newyork. Sie hat eine feste Basis nicht wieder erlangen können.

Die Existenz der italienischen Oper in Amerika war stets eine unsichere, wechselvolle. Ein Unternehmer nach dem andern hat damit sein Glück versucht, fast jeder aber seinen Ruin gefunden. Die italienische Oper, unter Verhältnissen entstanden und gewachsen, welche der Natur und den Gewohnheiten des amerikanischen Volkes gänzlich fremd sind, hat in diesem niemals Wurzel fassen können. Der scenische Glanz, die Bravour der Sänger erregten anfangs ein neugieriges Erstaunen. Aber das Wesen dieser exotischen Kunst blieb der Natur des Amerikaners durchaus fremd. Sein heller Verstand vermochte keinerlei Nützlichkeit daran zu entdecken. Es hieß, daß es „fashionable" sei, in die italienische Oper zu gehen. So ging er denn hin, denn der richtige Amerikaner würde sich lieber erdrosseln lassen, als

für unfashionable gelten. Es ist erheiternd, in älteren Jahrgängen der Newyorker Journale die zahlreichen Anfragen und Belehrungen nachzulesen, wie man sich in der Oper nach europäischer Mode zu kleiden und zu benehmen habe. Nach dem ersten Strohfeuer der Neugierde wurde das Publikum gleichgiltig gegen den Zauber der Maria Garcia und der Rossinischen Opern. Der Amerikaner fand in der italienischen Oper sehr wenig für seinen Verstand, ja er fand sie lächerlich. Obgleich der amerikanische Musikfreund allmählich den Gesang der Italiener bewundern lernte, er wollte doch zugleich wissen, „um was es sich handelt", und daran hinderte ihn seine Unkenntniß der italienischen Sprache. Ein noch größeres Hinderniß war durch lange Zeit die kirchliche Gesinnung des amerikanischen Volkes, dessen große Mehrzahl „church-people" ist, d. h. puritanisch, streng festhaltend an den Vorschriften der Sekten, somit in Opposition gegen alle ästhetischen Tendenzen, die sich nicht unbedingt der kirchlichen Macht unterwerfen. Die Geistlichkeit warnte ihre Gemeinden vor einem Vergnügen, das ihr unmoralisch und voll weltlicher Versuchungen erschien. Das waren aber nicht die einzigen und nicht die gefährlichsten Klippen. Unzulängliche Opernhäuser und Bühnen, mangelhafte Orchester, ungeschulte Choristen, die Kostspieligkeit der Ueberfahrt einer ganzen Truppe aus Europa! Der Unternehmer mußte, um sich zu sichern, hohe Preise ansetzen. Sobald die erste Neugierde befriedigt war, murrte das Publikum über die theuren Preise, blieb allmählich aus und die Unternehmung machte Bankerott. Alles nur erdenkbar Mögliche ist von erfinderischen Unternehmern versucht worden, um das amerikanische Publikum für die Oper zu gewinnen: hohe Preise und billige Preise, berühmte Sänger und Mittelgut, italienische, deutsche und französische Oper — nichts wollte auf die Dauer verfangen.

Seit dem ersten ernsthaften Versuche Garcias bis auf den heutigen Tag zeigt die Geschichte der italienischen Oper in Amerika im wesentlichen dieselbe Physiognomie; nur die Gesichter der Unternehmer und der Künstler haben gewechselt. Die Oper in Amerika lebt zuweilen üppig, zuweilen kümmerlich, niemals aber in organischem Wachsthum. Der Opernbesuch ist heute noch nichts weiter als eine Modelaune (a fashionable whim). Irgend ein kleines aufregendes Ereigniß genügt, um die Leute ins Opernhaus zu treiben, und eine ebenso geringfügige Ursache, sie davon abzuhalten. Der amerikanische Opernunternehmer sitzt fortwährend auf einem Pulverfasse, das er, der Explosion gewärtig, unablässig beobachten und behüten muß. Ein Unternehmer nach dem andern verliert sein Vermögen. Oft auch stehen die Mitglieder (bis auf den „Stern" der Truppe, der sich stets zu sichern weiß) hilflos da nach dem Bankerott ihres Chefs. Allein die Sänger und Virtuosen wendeten immer mehr ihre Blicke nach Amerika, wo ihnen angeblich in kürzester Zeit ein Vermögen winkte. Im Jahre 1843 baute Signor Palmo ein neues Theater für die italienische Oper in Newyork. Er war ein sehr beliebter Gastwirth; das Vermögen, das er mit seinem berühmten „Café des mille colonnes" erworben, verlor er in der Opern-Unternehmung. Im Jahre 1847 wurde abermals ein neues, prächtiges Opernhaus gebaut, das nach fünf Jahren mit großem Verluste geschlossen und in die „Clinton-Bibliothek" umgewandelt wurde. Man machte hierauf den Vorschlag ein dreimal so großes Opernhaus zu errichten: der Bau begann im Mai 1853, und schon am 2. Oktober 1854 fand die Eröffnungsvorstellung (mit Mario und der Grisi) statt. So schnell baut man in Amerika! Die „Academy of music" so hieß das neue Theater, versprach unter anderm auch Preise auszusetzen für die beste musikalische

Composition. Großer Jubel und kühne Hoffnungen der jungen amerikanischen Componisten! Ein einziges Mal wurde wirklich ein solcher Preis von 1000 Dollars für die beste von einem Amerikaner componirte Oper ausgeschrieben, aber niemals ausbezahlt. Trotz des neuen, großen Hauses, der meist trefflichen Künstler und der niedrigen Preise scheiterte ein Unternehmen nach dem andern. Auch Ole Bull war leider darunter. Nun folgt ein wirres Durcheinander von Ullmann, Strakosch, Maretzek und anderen Impresarios, welche theils nach einander, theils gleichzeitig und gegen einander italienische Truppen ins Feld führten, eine wilde Jagd, daß einem deutschen Leser der Kopf schwirrt. Eine interessante kurze Episode war die deutsche Opernsaison des Karl Anschütz im alten Wallack-Theater (1862). Die Gesellschaft besaß keinen einzigen großen Sänger, der sich mit den italienischen Künstlern der Academy of music vergleichen konnte, aber das Ensemble war harmonisch gerundet, das Orchester vortrefflich, der Chor gut geschult. Und welches Repertoire von auserlesenen deutschen Opern! Hier war mehr Intelligenz, mehr echte Begeisterung und musikalische Bildung, als in irgend einer anderen Opern-Unternehmung, die man in Newyork erlebt hat. Leider ward Anschütz durch die ungünstigen Zeitverhältnisse genöthigt, seine Oper bald aufzugeben. Nach Beendigung des Krieges, der auf allen Gemüthern schwer gelastet, drängte alles nach seichter, sinnlicher Unterhaltung, und die Offenbachschen Operetten im französischen Theater von Newyork hatten einen ungeheuren Zulauf. Offenbach wurde so populär, daß seine Bewunderer ihn in Person nach Amerika brachten. Er machte aber nicht den gehofften Eindruck; die Neugierde, den Componisten der „Schönen Helena“ gesehen zu haben, war bald gestillt und die von ihm dirigirten Sommernachtsconcerte verloren ihr Publikum. Wenn

in Amerika ein Ding populär wird, so entfesselt es eine Zeitlang eine wahre Raserei, fällt aber dann meistens ebenso schnell wieder in Vergessenheit. Das gleiche Schicksal hatten später die harmlosen Operetten von Gilbert und Sullivan; das Publikum war von ihnen ebenso schnell entzückt, als übersättigt. Was noch hier und da an Interesse dafür verblieb, dürfte bald verjagt sein durch den Schwarm neuer „komischer Opern", an denen der Titel meistens das einzig Komische ist.

Einige glänzende italienische Saisons hatte Newyork in den siebziger Jahren: Max Strakosch brachte die Sängerinnen Nilsson, Tietjens, Kellogg, Marie Roze und den Tenor Campanini, „dieses Ideal eines Lohengrin". Nach einigen Jahren verschlimmerten sich wieder die Aussichten der italienischen Oper und wuchsen die Verluste der Unternehmer. Bald waren die Maretzeks, die Graus, die Strakosch fertig und abgethan. Da tauchte der „Colonel" Mapleson vom Londoner Majestys-Theater auf und gab der italienischen Oper einen neuen Ruck. Bald entstand Maplesons „Academy of music" ein gefährlicher Rivale in dem neuerbauten großen „Metropolitan-Opera-House". Es wurde von dem Unternehmer Henry Abbey im Jahre 1883 mit der Nilsson, Sembrich, Trebelli und den Sängern Campanini, Capoul, Stagno eröffnet. Diese Saison, eine der glänzendsten, die Newyork erlebt hat, ward doch verhängnißvoll für Mr. Abbey und ließ ihn ein so gefährliches Unternehmen unverzüglich aufgeben. Wie in Wien, Paris und anderen europäischen Hauptstädten, so begann auch in Newyork die italienische Oper ihren Halt im Publikum zu verlieren. Damit stiegen einigermaßen wieder die Aussichten einer deutschen Oper, obwohl diese niemals in Amerika „fashionable" zu werden vermochte. Die Directoren

des Metropolitan-Theaters beauftragten den tüchtigen Kapellmeister und Violinspieler Leopold Damrosch (geboren 1832 in Posen), eine deutsche Gesellschaft zu engagiren. Im November 1884 gab diese ihre Eröffnungsvorstellung „Tannhäuser“, mit der Materna, Marianne Brandt, den Herren Schott und Robinson. Diese erste Saison hatte einen großen künstlerischen Erfolg, und finanziell „einen ziemlich befriedigenden“, d. h. das Defizit betrug nur 40000 Dollars. Dieses „unerwartet günstige“ Resultat bestimmte die Directoren, die Fortsetzung der deutschen Vorstellungen für die folgenden drei Jahre zu beschließen. Die Oper erhielt sich auf ihrer künstlerischen Höhe, aber die Auslagen überstiegen sehr bedeutend die Einnahmen. Zahlreiche Stimmen ließen sich vernehmen gegen das zu starke Uebergewicht der von Damrosch bevorzugten Wagnerschen Opern im Repertoire. Diese Stimmen drangen durch. Die nächste Saison (1891—92) gehört wieder der italienischen Oper.

Richard Wagner ist zuerst in Boston bekannt geworden, wo 1853 zum ersten Male die Tannhäuser-Ouvertüre von dem „Germania-Orchester“ unter Karl Bergmanns Leitung gespielt wurde. Den erfolgreichen Bemühungen der fortgeschrittenen Deutschen in Boston folgte später das konservative Newyork, insbesondere die deutschen Liedertafeln daselbst. Die erste Aufführung des „Tannhäuser“ fand 1859 in Newyork statt, deutsch, unter Leitung von Karl Bergmann, einem begeisterten Anhänger der Liszt-Wagnerschen Richtung. Im Jahre 1870 erst folgte „Lohengrin“, und zwar in dem alten deutschen Stadttheater unter der Leitung von A. Neuendorf. Bisher hatte nur die deutsche Bevölkerung sich um Wagner gekümmert. Die amerikanischen Musikfreunde blieben dieser Bewegung gänzlich fern. Erst als die italienische Operngesellschaft von Strakosch im Jahre 1873

den „Lohengrin" aufführte, begann der Erfolg Wagners bei dem amerikanischen Publikum. Die von Thomas 1884 unternommenen Wagner-Concerte mit der Materna, Winkelmann und Scaria förderten außerordentlich das Anwachsen des Wagner-Kultus in Amerika, und die bereits erwähnten deutschen Vorstellungen im Metropolitan-Opera-House thaten das Uebrige.

Dr. Ritter gelangt abermals zu demselben Refrain, daß die Oper (italienisch, deusch oder französisch) in Amerika ein künstlich aufgezogenes Gewächs und nur für einen ganz kleinen Bruchtheil der Bevölkerung ein Bedürfniß ist. Eine stehende, regelmäßig spielende Oper, wie sie in Deutschland, Frankreich und Italien als ein Theil und als eine Ehrensache der nationalen Kultur besteht, vermag in Amerika nicht zu existiren. Newyork besitzt mehr als dreißig Theater, die alle gute Geschäfte machen, aber keine stabile Oper. Wenn Newyork im selben Verhältniß eine musikalische Stadt wäre, so würde Ein Opernhaus nicht genügen, um das Bedürfniß aller Opernfreunde zu befriedigen; es gäbe da hinlänglichen Raum für eine italienische, französische und deutsche Oper. Dem Amerikaner ist die Oper noch immer nur ein Gegenstand vorübergehender Neugierde; ein bleibendes Kunstinstitut kann aber nicht auf vorübergehende Neugierde gegründet werden.

III.

Concertwesen, Musikunterricht, „Musical Conventions", Volksgesang.

Boston war in systematischer Pflege des Concertwesens Newyork und den übrigen Städten um zwanzig Jahre voraus. In Newyork gab es um das Jahr 1830 drei bescheidene Di-

lettantenvereine und hin und wieder ein Concert unter Mitwirkung eines fremden Virtuosen. Unter diesen erzielte ein Herr Young, der die Ophicleïde blies, den größten und dauerndsten Erfolg. Trompete und Posaune waren die Lieblingsinstrumente des amerikanischen Publikums. Diese Vorliebe für Blechinstrumente existirt, nach Dr. Ritters Zeugniß, noch heute bei der großen Mehrheit der Concertbesucher. Bis 1839 hatte man keine Oboën im Orchester; zwei Klarinetten spielten deren Part. Aus der Fremde bezog Amerika seine Musiklehrer, seine Solosänger, seine Instrumentalisten.

Wir haben gesehen, daß die Bemühungen, eine stabile Oper in Amerika zu gründen, stets gescheitert waren. Aber eine günstige Wirkung hatten sie doch mittelbar auf die Concertmusik. Eine Anzahl guter Opernsänger, mitunter großer Künstler, enthüllte dem Amerikaner, der nur das Psalmodiren seiner Singschulen gekannt, den Zauber wohlgeschulter schöner Stimmen. Viele von diesen Opernsängern wirkten in Concerten und Oratorien mit. Ein anderes wichtiges Ergebniß war, daß die italienischen Opernvorstellungen vollständigere Orchester brauchten. Nach den üblen Erfahrungen Garcias brachten die nächsten Opern-Unternehmer tüchtige Kapellmeister und einige Instrumentalisten mit. Der Geschmack an symphonischer Musik entwickelte sich stetig, und die maßgebenden Musikfreunde von Newyork sahen ein, daß der Zeitpunkt zur Gründung einer eigenen philharmonischen Gesellschaft gekommen sei. Der Mann, dessen Energie und Kunstbegeisterung das schwierige Werk zu stande brachte, einen permanenten Orchesterverein nach Art der Londoner „Philharmonic Society" zu schaffen, war Uriah Hill. Geboren in Newyork 1802, war er als junger Mann nach Europa gegangen und Spohrs Schüler geworden. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, faßte er gleich den Plan zur Gründung einer „Philharmonischen Gesellschaft".

Er wirkte darin als erster Violinspieler, mußte aber später, alt geworden, diesen Posten aufgeben. Der Kummer darüber und andere schwere Mißgeschicke trieben den 73jährigen braven Mann zum Selbstmord. Die „Philharmonische Gesellschaft“ eröffnete ihre Concerte im Jahre 1842; sie waren in den ersten Jahren ziemlich dilettantisch („amateurish“ schreibt Ritter), stets aber voll Eifer und Begeisterung. Die „New York Philharmonic Society“, die gegenwärtig ein Orchester von hundert Spielern, durchaus Fachmusiker, besitzt, hat während ihres langen Bestehens großen Einfluß ausgeübt auf das Musikleben in Amerika. Ihre ersten Concerte fanden in einem Tanzlokal („Apollo-Hall“) statt; die Sitze waren nicht nummerirt und bestanden aus hölzernen Bänken. Vier Mitglieder versahen den Dienst von Billeteuren und erhielten dafür von der Gesellschaft weißlederne Handschuhe. Nachdem das Publikum versammelt war, nahmen diese freiwilligen Aufseher ihre Plätze im Orchester ein. Allmählich wurde dieser Verein die wichtigste Instrumentalgesellschaft in den Vereinigten Staaten. An dem Besitzstande klassischer Musik festhaltend, blieb sie nicht allzulange zurück hinter den modernen Entwicklungen. In den fünfziger Jahren finden wir in ihren Programmen R. Schumann, in den sechziger Jahren Liszt, in den siebziger Jahren Wagner, Rubinstein, Goldmark und die beiden ersten Symphonien von Brahms. Einer der verdienstvollsten Dirigenten der Philharmonischen Gesellschaft war von 1855 bis 1876 ein Sachse, Karl Bergmann, der Erste, der in Amerika für Wagner und Liszt gewirkt hat. Er starb, 55 Jahre alt, gänzlich vergessen und verlassen, im deutschen Hospital zu Newyork. Auch Bergmanns Vorgänger, Theodor Eisfeld, war ein Deutscher, und sein Nachfolger, der kürzlich verstorbene Dr. L. Damrosch, ebenfalls ein Deutscher. Neben den Concerten der

Philharmonischen Gesellschaft hat auch Th. Thomas eigene „Symphoniesoireen“ eingeführt, so daß Newyork heute in Bezug auf Orchesterconcerte mit jeder europäischen Hauptstadt konkurriren kann.

Die erste Bekanntschaft mit Werken der Kammermusik verdankt Amerika einigen französischen Royalisten, welche infolge der Revolution nach Amerika ausgewandert waren. Hier, wie überall, blieb die Pflege dieses Musikzweiges lange auf den häuslichen Kreis der Liebhaber beschränkt. Den ersten Versuch mit öffentlichen Quartettsoireen machte der genannte Uriah Hill im Jahre 1834.

Chorvereine sind in Newyork zahlreich und schnell entstanden, aber regelmäßig bald wieder verschwunden. Besondere Erwähnung verdient die „New York Harmonic Society“, welche unter Th. Eisfelds Leitung und Jenny Linds Mitwirkung im Jahre 1850 Händels „Messias“ aufführte. Es ist dies das einzige Oratorium, das bis auf den heutigen Tag im stande gewesen ist, volle Häuser zu erzielen. Zum „Messias“ greifen die Chorvereine in der Noth stets wieder zurück, gerade so wie die bankerott gewordenen deutschen Operngesellschaften zum „Freischütz“. Jenny Lind hat bekanntlich zwei Jahre lang in Amerika verlebt, das Land nach allen Richtungen als Concertsängerin bereisend. Ihr Impresario, Barnum, ist durch seine marktschreierischen Annoncen berühmt geworden und der eigentliche Urheber des unwürdigen Annoncenstils, der mehr oder minder noch in Amerika besteht.

In Boston beschränkte sich die „Händel- und Haydn-Gesellschaft“ während der ersten zwanzig Jahre auf den „Messias“ und die „Schöpfung“. Sie bestand um das Jahr 1830 aus etwa 100 Sängern und 25 Sängerinnen; letztere waren nicht Mitglieder, sondern wurden von Fall zu Fall

zur Mitwirkung eingeladen. Instrumentalmusik fand anfangs wenig Verständniß und Pflege in Boston, überhaupt in Neu-England. Das bischen Orchester, das aufzubringen war, wurde meist nur zum Accompagnement von Cantaten und Oratorien verwendet. Eigentliche Orchestervereine für Ausführung symphonischer Werke fristeten in Boston bis auf die neueste Zeit eine schwankende und schwierige Existenz. Regelmäßige Orchesterwerke versuchte zuerst die „Academy of Music", deren Kern der Geiger Henry Smith aus einem Liebhaberclub herausgeschält hatte. Im Jahre 1841 spielte dieser Verein die ersten Beethovenschen Symphonien (Nr. 1 und 5), die in Boston gehört wurden. Es ist das eigentliche Verdienst der Bostoner „Academy", daß sie während ihres kurzen Bestandes doch sechs von den neun Symphonien Beethovens zur ersten Aufführung gebracht hat. Ihr folgten im Laufe der Jahre verschiedene Orchestervereine, aber keiner lebte lange. Am längsten noch die „Harvard Musical Association", die 1837 von Studenten des Harvard-Collegiums gebildet wurde. Diese begeisterten Jünger der Wissenschaft proklamirten, die Musik sei ihnen nicht Unterhaltungssache, sondern ein ernstes Bildungsmittel. Die Büsten von Händel und Mozart seien neben jene von Homer und Plato, Newton und Shakespeare zu stellen. Eine Sonate verdiene kein geringeres Ansehen, als eine Predigt oder ein Psalm. Natürlich waren die älteren Amerikaner überzeugt, daß die Ausführung dieses revolutionären Programms, welches ein so unnützes Ding wie die Musik den höchsten Wissenschaften gleichstellen möchte, die Grundlagen der Gesellschaft und des Staates unterwühlen müsse. Der muthige Idealismus dieser jungen Leute, die auch gleich an die Gründung einer musikalischen Bibliothek gingen, verdient Bewunderung.

Noch immer fehlte eine Institution für den regelmäßigen

Gesangsunterricht der Kinder. Die Kirchenchöre und Singvereine brauchten fortwährend neue Rekruten. Das beste Material zur Bildung von Chorsängern, die Schuljugend, war zur Hand und das Problem leicht zu lösen durch Einführung des Gesangsunterrichts in den Schulen. Aber das größte Hinderniß bildete die Opposition der Eltern und deren Vorurtheil gegen musikalische Erziehung. Mr. Woodbridge, ein verdienstvoller amerikanischer Pädagoge, hatte auf seinen Reisen beobachtet, wie ernsthaft in Deutschland und in der Schweiz die Musik gepflegt ward im Haus wie in der Schule. Er brachte die Pestalozzische Unterrichtsmethode, Nägelis Singschule und Liedersammlungen aus der Schweiz mit. Die von ihm ins Englische übersetzten Bücher legte er in die Hände des Mr. Lowell Mason. Die beiden Männer drangen fortwährend darauf, daß der Gesang als regelmäßiger Unterrichtsgegenstand in die öffentlichen Schulen eingeführt werde. Um die Einfachheit seiner Methode zu beweisen, erbot sich Mason, in einer öffentlichen Schule ein Jahr lang gratis im Gesang zu unterrichten. Der Versuch glückte vollständig und zerstreute alle Bedenken. Es war eine folgereiche That, daß der Stadtrath von Boston im Jahre 1838 die Einführung des Gesangsunterrichts in den Schulen anordnete. Boston genoß zuerst die Früchte dieser Saat; der Händel- und Haydn-Gesellschaft und anderen Singvereinen fehlte es nicht mehr an geeignetem Nachwuchs. Ja, für die ganze Union ward der Vorgang wichtig, denn die vornehmsten Städte im Norden und Westen, im Süden und Osten folgten allmählich dem Beispiele Bostons. Weitere Unterstützung fanden diese Bemühungen durch die speciell amerikanische Institution der Musiktage oder Zusammenkünfte (musical conventions) in verschiedenen Städten der Vereinigten Staaten. Vielleicht angeregt von der Sitte europäischer Musikfeste, sind sie doch gänz-

lich von diesen verschieden. Ursprünglich Zusammenkünfte von Kirchenchören, die unter Leitung eines Psalmodielehrers Psalmen und kurze Anthems sangen, gewannen diese „Conventions“ eine größere Bedeutung, als Boston das Centrum derselben wurde. Professoren der Bostoner Akademie hielten da Vorlesungen für die Lehrer der verschiedenen Schulen, besonders über die Pestalozzische Methode und andere Fragen des Musikunterrichts.

Ein wichtiges Ereigniß war das große dreitägige Musikfest, das die Bostoner Händel- und Haydn-Gesellschaft im Mai 1857 nach Muster der englischen Festivals gab. Der Chor war 500 Stimmen, das Orchester 78 Mann stark, der Sologesang durch die besten Künstler vertreten. Seither feiert Boston alle drei Jahre sein Musikfest. Der Fortschritt Bostons zeigte sich auch in der Gründung einer eigenen Musikzeitung, welche Mr. Dwight, ein begeistertes und thätiges Mitglied der „Havard Association“, unter dem Titel „Dwights Journal of music“ begründete. Ein Hinderniß für regelmäßige Orchesterconcerte bestand nur in dem Mangel eines stabilen Orchesters. Die Concerte mußten immer nachmittags stattfinden, weil die Musiker fast sämmtlich des Abends in den Theatern beschäftigt waren. Diesem Mangel haben später die enthusiastischen Studenten des Harvard-Collegiums abgeholfen, welche auch den ersten Impuls gaben zur Pflege der Kammermusik in Boston. Es entstand im Winter 1849 der „Mendelssohn-Quintett-Club“, der heute noch besteht.

Bei dem schwankenden Zustand der Instrumentalmusik in Amerika war das häufige Erscheinen reisender Orchester doppelt werthvoll. Gungl aus Berlin, das „Saxonia-Orchester“ unter Karl Eckardt, die „Lombardi“ unter August Fries kamen nach einander. Keine dieser Gesellschaften blieb längere Zeit beisammen; einige ihrer Mitglieder siedelten sich

in Newyork, Boston oder in einer Stadt des Westens an. Glänzende Concerte gab Jullien aus London, ein tüchtiger Dirigent, zu dessen Gesellschaft Anna Zerr gehörte, die erste Darstellerin der Martha im Wiener Hofoperntheater. Am einflußreichsten wurde das „Germania Orchestra“. Sein Kern bestand aus Mitgliedern der Gunglschen Gesellschaft, denen andere geschickte Musiker, durchaus befreundete junge Leute, sich anschlossen. Die „Germania“ erfreute sich des seltenen Vorzugs, für jedes Instrument einen tüchtigen Solisten zu besitzen. Sie landete im September 1848 in Newyork und gab dort 16 Concerte mit großem Beifalle, aber geringem Profit. Die „Philharmonische Gesellschaft“ mußte mit einem Beneficeconcert aushelfen, dessen reichlicher Ertrag den gesunkenen Muth der Deutschen wieder hob. In Philadelphia wurde ihre Lage verzweifelt. Mit wechselndem Glück bereisten sie nach einander viele Städte der Union, bis sie in Boston mit rasch nach einander gegebenen zwanzig Concerten die Höhe ihrer Erfolge erreichten. Für die musikalische Entwicklung Amerikas war das „Germania“-Orchester, das im Laufe von sechs Jahren 129 Concerte gegeben hat, von eminenter Wichtigkeit. Eine überaus große Anzahl von guten und bedeutenden Tonwerken ward durch die „Germania“ da zuerst bekannt. Eine schwere, aber nicht vergebliche Pionnier-Arbeit! Wie oft standen diese Künstler, die im stande waren, eine Beethovensche Symphonie perfekt auswendig zu spielen, vor einem feinen Publikum, welchem feinere Orchestermusik etwas ganz Neues war. Die Mühsal unausgesetzten Reisens und der Wunsch, sich endlich eine bleibende Heimath zu gründen, veranlaßte die „Germania“, 1854 aus einander zu gehen. Aber selbst nach ihrer Auflösung hat sie segensreichen Einfluß fortgeübt und übt ihn noch heute, indem viele ihrer Mitglieder

6*

sich in Amerika bleibend niederließen und jetzt wichtige Musikämter dort bekleiden.

Die übrigen Städte Amerikas kommen musikalisch neben Boston und Newyork kaum in Betracht. Philadelphia ist in musikalischer Hinsicht eine Art Vorstadt von Newyork und wird von da mit Opern und Virtuosen versorgt. Bei der Weltausstellung vom Jahre 1876 spielte die Musik eine schlechte Rolle; die Philadelphier hatten nicht dafür gesorgt, und die Fremden achteten nicht darauf. Was die musikalische Kultur des Westens betrifft, so haben zwei westliche Städte, Milwaukee und Cincinnati, hier einen ähnlichen Einfluß geübt, wie Boston und Newyork auf die übrigen Städte des Ostens. Das musikalische Leben in Milwaukee stand anfangs ganz unter deutscher Einwirkung. Eine große Emigration von gebildeten Deutschen hatte sich hier früh angesiedelt und ist namentlich infolge der Revolution von 1848 durch zahlreiche neue Einwanderer vermehrt worden. Sie brachten Liebe für Musik und Poesie mit und gründeten eifrig Singvereine. Hans Balatka, einer dieser deutschen Achtundvierziger, trat an die Spitze des Milwaukee-Musikvereins, eines des ältesten und einflußreichsten im Westen. Er brachte schon vor fünfzehn Jahren das deutsche Requiem und die beiden ersten Symphonien von Brahms zur Aufführung. In Cincinnati und Chicago sind es gleichfalls vorzugsweise die Deutschen, welche Gesangvereine gebildet haben und Musikfeste veranstalteten. In St. Louis gründete 1859 Ed. Sobolewsky, ein geborener Königsberger und Schützling Liszts, eine Philharmonische Gesellschaft, welche viele der besten neueren Orchesterwerke zum ersten Male dort bekannt machte. Er starb 1872 in St. Louis. Im allgemeinen verwenden die westlichen Städe ihre musikalischen Anstrengungen auf die Veranstaltung jährlicher

Musikfeste, deren guter Einfluß unzweifelhaft und um so wichtiger ist, als dort, wo stabile Orchester fehlen, regelmäßige große Instrumentalconcerte nicht herzustellen sind. Die älteste und bedeutendste Vereinigung für solche Musikfeste ist der „Nordamerikanische Sängerbund“, bestehend aus den deutschen Musikvereinen verschiedener Städte des Westens. Anfangs bloß auf Männergesang beschränkt, erschien der Bund bei dem Sängerfest in Chicago (1868) mit einem Orchester von 100 Mann und wirkt seither auf breiterer Grundlage.

Nationalgesang ist im amerikanischen Volke nicht zu finden. Der amerikanische Pächter, Schäfer, Handwerker singt niemals, außer als Mitglied eines Kirchenchors. Darum ist die amerikanische Landschaft stumm und unbelebt und macht, trotz ihrer Naturschönheiten, einen melancholischen Eindruck. Die beseelenden, erfrischenden Klänge der menschlichen Stimme fehlen vollständig. Das Gefühlsleben der Menschen, welche hier das Land bebauen, scheint tief in ihre Brust zurückgedrängt, oder nicht existirend. Nur einmal im Jahr klingen menschliche Stimmen durch die Landschaft: wenn die Sommerparteien kommen, die Städter, welche mit ihren abgeschmackten, trivialen Minstrelballaden die Singvögel verscheuchen. Wie sollen wir uns diese gänzliche Abwesenheit von Volksgesang erklären? Professor Tyler sagt in seiner Charakteristik der ersten Ansiedler in Neu-England: „Ihnen war das Leben eine ernsthafte Arbeit, ja ein harter Kampf. Außer und über diesem war es nur die Religion, was ihre ganze Intelligenz und Empfindung absorbirte. Religion, sagten sie, ist die Hauptsache; sie glaubten es, sie handelten darnach. Die Wirkung war furchtbar. In Plymouth wird eine brave Dienstmagd Samuel Gordons wie eine Landstreicherin aus der Gemeinde ausgestoßen, weil sie — in der

Kirche gelächelt hat. Ein hochgeachteter Geistlicher, der einige junge Leute im Erdgeschoß herzlich lachen hört, steigt sofort zu ihnen herunter mit der Ermahnung: „Mitbrüder, ich staune, daß ihr so heiter sein könnt, da ihr doch eurer ewigen Seligkeit nicht gewiß seid!" Aus dem Gemüth eines solchen Volkes kann ein unbefangener herzlicher Gesang nicht erblühen. Diese düstere Verschlossenheit ist bis auf den heutigen Tag der Grundzug der Majorität des Volkes geblieben. Allerdings geschah während des Unabhängigkeitskrieges der Versuch, einige patriotische Lieder zu schaffen, aber nach dem Krieg waren sie auch schon vergessen; der groteske, lächerliche „Yankeedoodle" — obendrein noch ein fremdländisches Produkt — hat sie alle aus dem Felde geschlagen. Daß ein so ernsthaftes Volk diesen Gassenhauer zum Ausdruck seiner patriotischen Gefühle erwählen konnte, gehört zu den psychologischen Räthseln.

Volksgesang von sehr origineller Form existirt nur in den südlichen Staaten der Union: die Lieder der farbigen Rasse. Die Farbigen des Südens sind sprichwörtlich musikalisch; man könnte sie ein Troubadourvolk nennen. In einigen ihrer Melodietypen besteht alles, was man eigentlich amerikanische Musik nennen kann; alles Uebrige ist mehr oder minder vollständig das Echo europäischer Musik. Natürlicher, naiver Gesang war das Einzige, was den armen unterdrückten Sklaven in Zusammenhang mit seinem Volke erhielt. Die gleichförmig düstere Geschichte des ehemaligen Negersklaven zeigt ihn uns als ein Wesen von geringer Intelligenz, nur im Besitz einiger wörtlich eingelernten religiösen Vorschriften und eines angeborenen musikalischen Talents. Seine Nationallieder, größtentheils in Dur, zeigen einen lebhaften Sinn für originelle Melodie und Rhythmik, auch für eigenthümliche Harmonisirung des vom Chor ge-

sungenen Refrains. Der Neger der Vereinigten Staaten ist derzeit ein freier Mann und genießt die Vortheile einer höheren intellektuellen Erziehung. Nicht wenige Farbige, Männer wie Frauen, haben sich bereits ausgezeichnet als Sänger und Instrumentalisten, ja sogar durch Proben von Compositionstalent. Schade, daß Dr. Ritter nicht einige dieser von ihm so sehr gepriesenen Negerlieder in Noten beigefügt hat; sie wären den Lesern willkommener gewesen, als die im Anhang abgedruckten alten Psalmmelodien. Bemerkenswerth ist, daß die Weißen in Amerika, gleichgiltig und passiv in Erfindung von Originalmelodien, sich gegenwärtig die charakteristischen Rhythmen und Modulationen der Neger gern aneignen, um ihren „Balladen" eine Lokalfarbe zu geben. Diese Balladen werden insbesondere durch die speciell amerikanischen Produktionen der Negro-Minstrels populär und haben das Talent manches amerikanischen Componisten absorbirt. Der Begabteste unter ihnen ist Stephen Foster, ein Amerikaner irländischer Abkunft, der in Newyork 1864 starb, nachdem er eine Menge volksthümlich gewordener, in ihrer Einfachheit rührender Balladen geschrieben. Er kann par excellence „der Componist des amerikanischen Volkes" genannt werden.

IV.

Boston und W. Gericke.

Zu Dr. Ritters Buch vermissen wir den Namen Wilhelm Gerickes, der in den letzten 5 Jahren die Bostoner Symphonie-Concerte mit größter Hingebung und glänzendem Erfolg geleitet hat. Wir können aus mündlichen Erzählungen desselben uns eine deutliche Vorstellung bilden von dem neuesten Concertleben in Boston. Manches mag unsere Ver-

wunderung, Einiges auch unseren Neid erwecken. Haben wir etwa einen vielfachen Millionär, der wie Mr. Higginson aus freiem Antrieb und reiner Kunstliebe Hunderttausende hergiebt für den Concertkultus in seiner Vaterstadt? Er allein hat im Jahre 1881 das gegenwärtige Bostoner Symphonie-Orchester begründet und dessen Concerte allen Ständen leicht zugänglich gemacht. Diese Concerte, 24 in jeder Saison, finden stets an Samstagen um 8 Uhr abends statt; am Freitag um halb 3 Uhr nachmittags geht eine öffentliche Generalprobe voraus. Der Saal mit seinen Galerien hat 2400 Sitzplätze und faßt im ganzen 3000 Personen. Die Eintrittspreise sind nach amerikanischem Maßstab spottbillig: ein Sitz im Parterre oder auf der ersten Galerie kostet nach österreichischem Gelde beiläufig anderthalb Gulden, das Entrée einen Gulden; der Sitz auf der zweiten Galerie einen Gulden, der Eintritt fünfzig Kreuzer. Die Preise sind dieselben für das Concert wie für die Generalprobe. Das scheint auf den ersten Blick befremdend. Aber diese „public rehearsals" sind thatsächlich gut vorbereitete, vollständige Aufführungen, denen drei bis vier Proben vorausgegangen sind. Der Besuch der Generalproben ist außerordentlich; wenn eine Beethovensche Symphonie oder ein berühmter Gast auf dem Programm steht, müssen Hunderte von Besuchern fortgeschickt werden, weil keine Billette mehr vorhanden sind. Dieser Andrang gerade zu den Proben erklärt sich daraus, daß sie Matinée-Concerte sind. Die Zuhörer, welche 20 bis 30 Meilen weit vom Lande oder aus benachbarten Städten nach Boston kommen, haben eine bequeme Rückreise, während sie nach dem eigentlichen „Concert" bei Nacht heimfahren müßten. In diese Nachmittagsaufführungen kommen Töchter aus den besten Familien ohne jedwede Begleitung. Sehr bald zeigte sich das allgemeine Interesse an den Symphonie-

Concerten in lebhafter Zunahme; es schlich sich ein Zwischenhandel mit Agiotage ein, welcher die Erlangung gewisser Sitzplätze erschwerte. Mr. Higginson verfiel auf ein praktisches Gegenmittel: vor Beginn der Saison werden die Sitze im Concertsaal versteigert — ein Verfahren, das sich bewährt hat und bis heute besteht. Zwei solche Auktionstage genügen jedesmal, um sämmtliche Sitze an die Abonnenten abzusetzen. In den ersten drei Jahren des Instituts leitete der bekannte treffliche Sänger Georg Henschel die Concerte. Im vierten Jahre reiste Mr. Higginson nach Europa, um in verschiedenen Hauptstädten Umschau zu halten nach einem neuen Dirigenten. Er besuchte auch in Wien Opern und Concerte und fand hier, was er wünschte. Ohne Zaudern schloß er den Contract mit Gericke, welcher in Boston gleich seine erste Saison, 1884/85, zu allgemeiner Zufriedenheit absolvirte. Als einen hemmenden Uebelstand empfand es Gericke, daß das Orchester zum Beginn jeder Saison stets viele neue Mitglieder bekam. Um so häufigen Personenwechsel zu vermeiden und ein ständiges Orchester zu erlangen, beantragte er mit Erfolg eine Verlängerung der Saison und die Unternehmung einiger weiterer Tournées mit seinem Orchester. Auch ersetzte er viele ältere Musiker durch jüngere, holte einzelne tüchtige aus Europa herüber, kurz er unternahm eine förmliche Reorganisirung, die durch drei Jahre fortgesetzt wurde, bis das Orchester seine jetzige Gestalt erhielt. Es besteht größtentheils aus Deutschen, worunter viele Oesterreicher; außerdem Amerikaner, Franzosen, Engländer, Holländer — kurz ein richtiges Weltorchester. Gerickes Reformen verursachten natürlich neue große Auslagen. Das gewöhnliche Defizit (das Mr. Higginson allein deckte) betrug nach Ablauf einer Saison in den ersten Jahren etwa 20000 Dollars; nach dem zweiten Jahre soll es sogar auf 40000 Dollars gestiegen

sein. Da mußten nun besondere Anstrengungen gemacht werden, vor allem der kühne Versuch, mit dem Orchester nicht bloß in kleineren Städten, sondern auch in Newyork zu concertiren. Obwohl Newyork selbst vortreffliche Orchester besitzt, hatten die Bostoner Concerte unter Gerickes Leitung dort so großen Erfolg, daß sie sich bald einbürgerten und seither alljährlich (vier bis fünf in der Saison) wiederholen. Philadelphia, Baltimore, Washington und noch einige Städte setzen sich stets in Verbindung, sobald eine solche kleinere Tournée der Bostoner im Werk ist, wozu in der Regel, vom Dezember ab, eine Woche in jedem Monat verwendet wird. In diesen Reisewochen entbehrt natürlich Boston sein Concert. Allein es geht den Abonnenten kein Concerttag verloren, derselbe wird nur herausgeschoben durch Verlängerung der Saison. Die Saison 1888/89 brachte in Boston ein Erträgniß von nahezu 100000 Dollars. Als Beweis für die ungemeine Anziehungskraft dieser Symphonie-Concerte sei erwähnt, daß in Boston an keinem Samstag in irgend einem Hause eine Abendgesellschaft stattfindet. Man weiß, daß jedermann ins Concert geht. Das Interesse für Musik ist dort nicht nur groß, sondern echt und aufrichtig. Abgesehen von dem regelmäßigen Concertbesuch, macht man auch zu Hause schrecklich viel Musik; die jungen Leute arbeiten die ganze Woche hindurch am Klavier das Programm des nächsten Concertes durch und kommen wohlvorbereitet zur Aufführung. So ruhig, ja andächtig das Publikum sich während der Musik verhält, ebenso stürmisch lärmend äußert es seinen Beifall, wenn ihm ein Stück gefallen hat. Namentlich die fünfte und die siebente Symphonie von Beethoven entfesseln jederzeit einen wilden Enthusiasmus. In ihren Programmen, sowie in der Dauer der Aufführungen sind die Bostoner Concerte ganz analog unseren philharmonischen. Vier bis fünf Beet=

hovensche Symphonien dürfen in keiner Saison fehlen. Einen eigenen Chor hatte Gericke nicht zur Verfügung. Wenn ein solcher nothwendig war, erzielte man seine Mitwirkung durch besondere Einladungen. Boston besitzt vier Chorvereine: drei gemischte (deren größter die „Händel and Haydn - Society“ mit 500 Mitgliedern ist) und einen Männergesangverein. Ein Chor von 300 Sängern war eingeladen zu Aufführungen der neunten Symphonie, zur Bachfeier im Jahre 1885, zu Schumanns „Manfred“ und zu den zwei Aufführungen des Mozartschen Requiems, die zum Besten des Mozart-Denkmals in Wien stattgefunden haben. Die musikalische Thätigkeit in Amerika hat auch ihre Schattenseiten: die erbarmungslose, übermäßige Anstrengung von Körper und Geist. Gericke hat beispielsweise in der Saison 1887/88 einhundertundvier Concerte dirigirt und in einer fünfwöchentlichen Tournée 3400 Meilen zurückgelegt. In der letzten Saison 1888/89 dirigirte er nicht weniger als einhundertundacht Concerte. Im ganzen hatte er während der fünf Saisons 457 Concerte und wöchentlich drei, auch vier Orchesterproben zu leiten. Einer solchen Anstrengung und Unruhe wird auch der normalste Dirigent nach einigen Jahren müde; zumal einer, der in allen Dingen so accurat ist, wie Gericke. So war es ihm denn erwünscht, nach fünf amerikanischen Arbeitsjahren seine Kräfte wieder in dem Allegretto non troppo deutschen Concertlebens erproben zu dürfen.

Modernes im Zeitungs- und Theaterwesen.

(Ein Brief an die Herausgeber der „Neuen freien Presse“ in Wien.)
(1891.)

Ihr Feuilleton über „Verdeutschungen“ veranlaßt mich zu einem Worte speciellen Dankes. Die Stechfliegen der neuesten Sprachreinigungs-Manie, welche, halb lächerlich, halb ärgerlich uns täglich lästiger umschwirren, reizten mich längst zu dem Versuche einer Abwehr. Gut, daß der ungenannte Verfasser jenes Feuilletons mir zuvorgekommen und treffend der Verdeutschungssucht zu Leibe gegangen ist. Ich hätte wahrscheinlich etwas leidenschaftlicher zugeschlagen und weniger resignirt geschlossen. Nimmermehr könnte ich zugeben, daß auch für die schiefe und häßliche Verdeutschung „Schriftleitung“ und „Schriftleiter“ „die Stunde des endgiltigen Sieges schlagen werde“. Nein. Es wird gewiß immer ernsthafte deutsche Zeitungen geben, welche die seit dem Bestande der Journalistik eingebürgerten, von allen Nationen verstandenen Wörter Redaktion und Redakteur beibehalten werden. In jedem Zweige des Wissens und der Technik haben sich Fremdwörter eingebürgert, die, zu technischen Ausdrücken geworden, durch rein deutsche nicht ersetzt werden können

und nicht ersetzt zu werden brauchen. Wenn Mitglieder einer solchen „Schriftleitung“ unter sich sind, fragen sie einander: Ist der Redakteur zugegen? Kommen Sie aus der Redaktion? Und ein paar Dutzend Leute, die sich selber nicht an diese unnatürlichen Wörter — uns fremdartiger als alle Fremdwörter — gewöhnen können, wollen sie dem ganzen Volke aufdrängen? Es hat wirklich etwas Naives, wenn man eine Sprache von dem reichen und sicheren Besitzstand der deutschen durch solche Kindereien glaubt befestigen und schützen zu müssen. Diese Aengstlichkeit paßt für die kleinen „interessanten Nationalitäten“, die sich eine Schriftsprache und Literatur erst schaffen. Wer jedes Fremdwort verbieten will, der macht unsere Sprache arm. Ich kenne keinen einzigen guten Schriftsteller, der sich nicht ohne weiters solcher Fremdwörter bediente, welche entweder längst eingebürgert oder durch rein deutsche nicht genau wiederzugeben sind. Die richtige Grenze dafür kann nur das Wissen und der Geschmack des einzelnen Autors bestimmen; kommandiren lassen sich Verdeutschungen weder durch Sprachvereine, noch durch „Schriftleitungen“, noch selbst für die nichtamtliche Literatur, durch die Regierungen. Anerkannte deutsche Schriftsteller, darunter Autoritäten ersten Ranges, haben längst gegen die Karrikatur der modernen Sprachreinigungssucht ihre Stimme erhoben. Leider scheint man sie nicht hören zu wollen und glaubt sich einer patriotischen Rettungsthat zu rühmen, wenn man statt Billet „Fahrschein“, statt Telegramm „Drahtnachricht“, statt Programm „Vortragsordnung“ sagt.

Jeder gute Schriftsteller wird, wie gesagt, solche Fremdwörter aufnehmen, deren Bedeutung sich mit keinem ursprünglich deutschen Wort deckt. Aber neben diesem inneren Motiv für die Wahl eines Fremdwortes, als des genauesten, feinsten Ausdrucks unseres Gedankens, giebt es noch ein zweites, von

dem viel seltener die Rede ist und das ich darum nachdrücklicher hervorheben möchte: ich meine den Wohlklang. Ein Fremdwort ist häufig das beste, manchmal das einzige Mittel, Mißklänge und Härten zu vermeiden, welche aus dem Zusammenstoß gewisser deutscher Wörter, insbesondere vielsilbiger, entstehen. Lieber drei Fremdwörter nach einander, wie z. B. „das kokette Programm dieses Concerts", als auf greulich reindeutsch: „die gefallsüchtige Vortragsordnung dieser Musikaufführung". Wie das klingt! Wer gut schreiben will, muß auch hören. Das scheint aber jenen Fanatikern versagt, die aus Haß gegen ein wohlklingendes Fremdwort lieber eine unverfälschte deutsche Katzenmusik schreiben.

Vor kurzem erhielt ich einen recht liebenswürdigen Brief von einem bekannten Poeten und eifrigen Leser meiner Aufsätze, der nur eines daran beklagt: „die vielen vorkommenden Fremdwörter". Ich glaubte, in diesem Punkt kein großer Sünder zu sein, und habe gewiß nie einen Satz geschrieben, wie jüngst einer der bekanntesten Novellisten in „Nord und Süd" (Dezember-Heft 1890): „Alle jene Uebergänge waren nur Approchen zum eigentlichen Lebensberuf. Dieser fromme Wunsch mußte cachirt werden." Allein den Gefallen kann ich meinem wohlwollenden Rathgeber doch nicht thun, die Wörter: Componist, Composition, Produktion stets zu vermeiden und statt Sympathie „Zustimmung", statt Broschüre „Heft", statt produciren „darthun", statt Conservatorium „Musikschule" zu sagen, wie er verlangt. Vollends unbegreiflich erscheint ihm aber, daß ich einmal Componist, Composition, Produktion schreibe, nachdem ich eine Zeile früher Tondichter, Tondichtung, Aufführung gesagt habe, also recht gut wisse, wie der deutsche Ausdruck lautet. Ja, hören Sie denn nicht? möchte man solchen Kritikern zurufen. Merken Sie wirklich nicht, daß ich absichtlich einmal Compo-

nist, das andere Mal Tondichter, einmal Produktion, das andere Mal Aufführung schreibe, um die Monotonie des Klanges zu vermeiden?

Man sollte meinen, Musiker müßten das empfindlichste Ohr besitzen, auch für die Harmonie des Stils. Leider erlebt man oft das Gegentheil. In neuester Zeit betreiben einige Musikzeitungen „national-deutscher", d. h. Wagnerscher Richtung den Reinlichkeitssport mit auffallender Wichtigkeit. Ein solches mir vorliegendes Blatt enthält eine fettgedruckte Aufforderung an die Mitarbeiter und Korrespondenten, sich ja aller Fremdwörter zu enthalten. Da stolpert man in jedem Satze über die süßen neuen Worte: Drahtnachricht, Sonderbericht und selbstverständlich über Vortragsordnung (für Programm), „Spielzeit" (für Saison), „Spielplan" (für Repertoire) u. s. w. Ich frage, kann man auch sagen: der neue Director entwickelte seine Vortragsordnung? Oder: die Concertsängerin Barbi hat einen reichhaltigen Spielplan? Oder: wir sind jetzt in der todten Spielzeit? Das sind lauter Ausdrücke, die einander nicht decken; der deutsche ist immer etwas weiter oder enger, als das längst eingebürgerte Fremdwort. Wie wird unsere Musikzeitung die in den französischen Journalen wiederkehrende Theaternotiz übersetzen: „Les Dimanches on joue le répertoire"? In diesen musikalischen Sprachreinigungsanstalten drängen sich greulich klingende Satzbildungen, von denen uns die Zähne und die Ohren weh thun. Freilich bewies auch ihr Herr und Meister, Richard Wagner, keineswegs ein empfindliches Gehör weder in seiner Prosa noch in seinen Dichtungen. Ich hatte das berühmte Dedicationsexemplar der „Nibelungen"-Dichtung in Händen, welches Wagner an S c h o p e n h a u e r gesandt und das dieser an den mißklingendsten Sätzen mit Randbemerkungen, wie

„Hört Er denn nicht?!“ „Der taube Musikant hat keine Ohren!“ u. dergl. m. versehen hat.

Aber die musikalischen Deutschthümler gehen noch weiter; nicht bloß aus den Musikkritiken, auch aus den Notenheften wollen sie alles Fremdländische verbannen. Ein Berliner Blatt hat ganz ernsthaft allen deutschen Componisten und Musikverlegern das Ansinnen gestellt, die italienischen Vortragszeichen durchaus zu verdeutschen. Also kein Allegro und Andante mehr, kein Diminuendo und Crescendo! Es ist unglaublich, mit welchem Leichtsinn Hand daran gelegt wird, einen Jahrhunderte alten, unschätzbaren Kulturbesitz wegzufegen. Ihren schönsten Segen besitzt die Musik darin, eine allgemein verständliche Sprache zu sein, eine kosmopolitische Kunst. Dieser Vorzug der Allverständlichkeit erscheint im praktischen Leben dadurch erhöht, daß nicht bloß der Klang einer bestimmten Sonate oder Symphonie, sondern auch die bleibende Niederschrift derselben bis heute allen Nationen gleich verständlich ist. Die Noten sind ohnehin für alle dieselben, und die Vortragsbezeichnungen haben alle von altersher aus Italien, dem Stammlande unserer modernen musikalischen Kultur, übernommen. Wenn eine deutsche Partitur nach Rußland, Polen, Ungarn, Spanien zur Aufführung verschickt wird, so versteht dort jeder Kapellmeister, wie sie zu dirigiren, jedes Orchestermitglied, wie sie zu spielen ist. Das soll nun aufhören; kein nichtdeutsches Wort soll ein deutsches Notenheft verunzieren. Wer überhaupt musikalisch ist in Europa oder Amerika, versteht die eingebürgerten italienischen Vortragszeichen und ihre Abkürzungen. Wenn man aber diese bequemen Abbreviaturen durch schwerfällige Verdeutschungen ersetzt, statt pp. und fff. „sehr leise“ oder „so stark als möglich“ hinschreibt, so kann der Ausländer sich dabei nichts denken; die Partitur wird außerhalb Deutschlands unbrauch-

bar. Folgerichtig müßten, dem Prinzip zuliebe, auch die Namen der Compositionsformen und der Instrumente verdeutscht werden. Sonate würde „Klangstück“, Symphonie „Zusammenklangstück“ heißen, Oboe, Klarinette, Violoncell müßten sich in „Hochholz“, „Hellholz“, „Kniegeige“ verwandeln. Damit wäre das Chaos glücklich fertig. Selbst in Deutschland würde man sich schwer zurechtfinden in dieser neu uniformirten Musik. Auswärts aber dürfte der heute so eigensinnig hochgesteigerte Nationalsinn ohne Zweifel dem bösen Beispiel folgen und dieselben sprachlichen Zollschranken in der Musik gegen uns aufrichten. Dann wird ein Musikstück aus Ungarn, Rußland, Norwegen, Spanien bei uns kein Musiker vortragen, kein Kapellmeister dirigiren können. Angesichts solcher Versuche, eine durchaus kosmopolitische Kunst national zu knebeln und abzusperren, tröstet uns der Gedanke, daß einseitige Attentate auf einen uralten Kulturbesitz leichter vorzuschlagen als durchzuführen sind. Eine Germanisirung des deutschen Musikverlages würde zu viele materielle Interessen schädigen, vom gesunden Menschenverstand ganz zu schweigen.*)

*) Die Verdeutschung der musikalischen Ausdrücke ist übrigens auch eine alte Mode, aus der deutschthümelnden Zeit nach den Freiheitskriegen; sie wird heute nur mit größerer Selbstgefälligkeit als damals getragen. Beethoven wollte das Fremdwort Pianoforte durch „Hammerklavier“ ersetzen, wobei er übersah, daß nur die erste Hälfte seiner Zusammensetzung deutsch, die zweite aber romanisch ist. Wilhelm v. Waldbrühl, ein Mitarbeiter Schumanns, schrieb in seiner Kritik der „Hugenotten“, daß gleich in der „Eröffnung“ (Ouvertüre) die „Laise“ (der Choral) in einem „Tonrunge“ (Fuge) hätte durchgeführt werden sollen u. s. w. Man lachte über solche Käuze, wie über Adelungs Verdeutschungen: „Schmettermessing“ für Trompete, „Dreieck“ für Triangel u. s. w. Schumann hat bekanntlich in seinen ersten Klavierstücken deutsche Vortragsbezeichnungen, er kam aber bald davon zurück und verblieb in seiner zweiten und dritten Periode bei den italienischen Ausdrücken. Wagner gebraucht in seinen Opernpartituren deutsche

Da ich nun einmal im Raisonniren bin, so möchte ich noch eine zweite moderne Errungenschaft berühren, die zwar nicht mit den „Verdeutschungen", aber doch mit der neuesten deutschen Theaterpraxis zusammenhängt. Ich meine die Sitte oder Unsitte, auf den Theaterzetteln die Darsteller ohne die Bezeichnung Herr, Frau oder Fräulein zu nennen, hingegen durchwegs mit ihren Vor- und Zunamen. Auf diese Mode, die bereits von österreichischen Provinztheatern, wie Prag, Karlsbad u. s. w., nachgeahmt wird, kann sich Deutschland etwas einbilden. Keine von den Nationen, die in Theaterdingen unsere Lehrer gewesen, kennt diese Manier, die mir geschmacklos und unpassend vorkommt. Franzosen und Italiener nennen ihre Schauspieler auf dem Personenverzeichniß, wie es sich gehört, Monsieur und Madame, Signor und Signora. Der Herausgeber des Theaterzettels, der seine Mitglieder vorstellende Hausherr, ist doch immer der Director; die Künstler haben den Anspruch, von ihm mit „Herr" oder „Frau" titulirt zu werden. In dem Weglassen des Titels „Herr" steckt etwas eigenthümlich Zwiespältiges, es weist über oder unter das gesellschaftliche Niveau. Schlechtweg mit ihrem Namen nennt man entweder berühmte Männer oder Leute in untergeordneter Dienststellung. Wir sprechen kurz von Rossi und Salvini, von Sarah Bernhardt und Adelina Patti; wir nennen aber auch Kellner und Dienstmädchen nicht „Herr" oder „Fräulein". Man emanzipirt sich also von der Titulatur demjenigen gegenüber, der sie nicht braucht oder dem sie nicht gebührt. Die Franzosen, Meister der Höflichkeit, nennen in ihren Zeitungen jeden Lebenden, und sei er der

Bezeichnungen; da schaden sie nicht, denn bei Opern (überhaupt bei Gesangstücken) bedarf der deutsche Text ohnehin für das Ausland des Uebersetzers, welcher dann auch die Vortragsbezeichnungen verdolmetscht.

berühmteste: „Monsieur“. Sie schrieben bei Lebzeiten dieser Männer nie anders als Mr. Thiers, Mr. Rossini, Mr. Balzac, wie man heute nicht anders als von Mr. Gounod, Mr. Daudet, Mr. Renan spricht. Die deutsche und die italienische Uebung weicht davon ab. Beabsichtigt ein Theaterdirector gerade die Berühmtheit seiner ersten Mitglieder durch das Weglassen des Titels „Herr“ zu bezeichnen, dann darf er es nicht auch auf die Darsteller von Bedientenrollen anwenden. Dem Theaterzettel geziemt aber gleiche Höflichkeit gegen alle. Diese Gleichstellung üben die modernen deutschen Theaterzettel dadurch, daß sie alle Darsteller, auch die letzten Figurantinnen, mit ihrem vollen Vor- und Zunamen aufführen. Nichts Komischeres und zugleich Lästigeres, als so ein langer Theaterzettel mit großem Personal, der uns nöthigt, anstatt zwanzig oder dreißig Eigennamen ihrer vierzig oder sechzig herabzuwürgen. Das langweilt den Leser, den es nicht im mindesten interessirt, ob der zweite Jäger im Freischütz Wenzel oder Johann Polivka, der dritte Chorknabe im Propheten Poldi oder Mietzi Katz heißt. Denn das ist auch eine Folge dieser neuen Mode, daß die kindischen Kosenamen auf den Theaterzetteln überhand nehmen. Tini, Poldi, Mietzi, Fritzi sind keine Namen, sondern Abkürzungen von Namen und deshalb unpassend auf öffentlichen Kundmachungen. Für die Kritiker erwächst daraus überdies die Unbequemlichkeit, nicht zu wissen, ob „Mietzi Katz“ Frau oder Fräulein zu tituliren ist, denn glücklicherweise hält die deutsche Journalistik noch an der Höflichkeit fest, welche die Theaterdirectoren über Bord geworfen haben. Optimist, der ich nun einmal bin, hege ich die fröhliche Zuversicht, daß jede unvernünftige und geschmacklose Mode bald in Vergessenheit fällt. Man kann sich inmitten all des Lächerlichen und Aergerlichen doch immer über irgend etwas freuen. Und die gleiche Freude, die ich an dem Fortbestehen der „Redaktion“

und des „Redakteurs“ der „Neuen Freien Presse“ habe, empfinde ich auch darüber, daß unsere großen Wiener Theater noch höflich genug sind gegen ihre Mitglieder und gegen ihr Publikum, um jene „Herr“ und „Frau“ zu nennen und dieses mit den Vornamen von Statisten und Figurantinnen zu verschonen.

Nachschrift: Ein zustimmender Brief von Billroth enthält folgende Stelle, die ich meinen Lesern nicht vorenthalten möchte. „Ein jeder gebildete Mensch, welcher Nation er auch angehört, hat eine unbewußte Freude an dem Klange seiner Sprache, wie er durch den Ausdruckswechsel hervorgebracht wird. Die indogermanischen Sprachen der bisherigen Kulturnationen stammen schließlich von Einem Baum; das Ineinanderwachsen der Zweige kann ich für kein ästhetisches Unglück halten. Wie die moderne Musiksprache von Italien stammt, so stammt unsre medizinische Sprache, ja überhaupt unsere wissenschaftliche Sprache von den Römern und Griechen. Die süddeutsche, zumal die Würzburger Schule, hat vor einem halben Jahrhundert die Versuche gemacht, für Amputation „Absetzung“, für Exstirpation „Auslösung“, für Resektion „Aussägung“ &c. zu sagen. Doch umsonst; man blieb bei den aus dem Lateinischen entlehnten, allen Nationen verständlichen Ausdrücken. Virchow und Koch und auch meine Wenigkeit, sind doch gewiß gut deutsche Männer; aber alle Wörter, die wir in die Wissenschaft eingeführt haben, sind griechischen Ursprungs. Zumal die Nomenclatur der pathologischen Neubildungen in der ganzen modernen Bacteriologie ist griechisch. Von einer „Stäbchen-Lehre“ statt von einer „Bacteriologie“ zu sprechen, wäre geradezu lächerlich.“

G. Meyerbeer.

(Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, 5. September 1891.)

Wenn Meyerbeer heute von irgend einem Aussichtspunkte des Jenseits auf die Erde herabsehen könnte, etwa wie ein Schauspieler an seinem Benefice-Abend durchs Guckloch späht — ich glaube, ein zufriedenes Lächeln würde sein ernstes, geistvolles Gesicht erhellen. In sämmtlichen Hauptstädten Europas und ringsum in der Provinz würde er Festvorstellungen seiner Opern wahrnehmen, volle Häuser, rauschenden Beifall. Wendet dann der Jubilar von seinem Aussichtssterne den Blick nach der anderen Hemisphäre, so begegnet er demselben Schauspiel, denn die Musikfreunde von Newyork und Mexiko, von Rio und San Francisco können sich noch immer nicht satt hören an den Melodien des „Robert" und der „Hugenotten", die sie längst auswendig wissen. Die Theaterdirectoren sind diesmal nicht in Verlegenheit, wie sie es bei den Jubiläen von Spontini, Cherubini, Méhul, Spohr und Hérold gewesen, deren Opern erst hastig hervorgesucht und neu scenirt werden mußten, sollte das Jubiläum dieser Meister nicht total ignorirt bleiben, was oft genug auch geschah. Meyerbeers Opern bedürfen keiner Wiedererweckung, sie sitzen fest in dem Repertoire aller Theater und herrschen

da seit ihren ersten Aufführungen ununterbrochen. „Robert der Teufel“, „Die Hugenotten“, „Der Prophet“ haben eine Zahl von Bühnen erobert und eine Summe von Wiederholungen erlebt, wie in gleichem Zeitraume kaum eine andere große Oper. Um nur Wien zu citiren: „Die Hugenotten“ (am 19. Dezember 1839 zum ersten Male im Kärntnerthor-Theater gegeben) sind im Laufe von 50 Jahren (1889) gegen 500mal aufgeführt worden, eine Ziffer, die in Wien überhaupt nur von „Don Juan“ erreicht worden ist. In Paris haben „Robert“ und die „Hugenotten“ bereits die 1000. Aufführung hinter sich. Eine Popularität wie diese ist ohne Beispiel. „Robert“ versorgt seit 60 Jahren, „Die Hugenotten“ beherrschen seit 55 Jahren mit beinahe ungeschwächter Kraft alle Opernbühnen. Und wenn ihre anfangs geradezu ungeheure Wirkung seither doch etwas nachgelassen hat, so geschah es eben infolge dieser gehäuften Wiederholungen. In so langem Zeitverlauf sind die Aufführungen fast überall nachlässiger, schleuderischer geworden, überdies die Hauptpartien nirgends mehr im Besitz so großer Gesangskünstler, so herrlicher Stimmen, wie ehedem. Trotzdem bewähren Meyerbeers Opern heute noch ihre alte Zugkraft; „Robert“ und „Die Hugenotten“ mit Recht voran, nach ihnen „Prophet“ und „Afrikanerin“. Selbst der „Nordstern“ und „Dinorah“ — schwächere Produkte Meyerbeers in dem ihm fremderen Gebiet der Opéra comique — fehlen kaum in einem Opernhause, das noch die Seltenheit einer glänzenden, jugendlichen Coloratursängerin besitzt.

So könnte denn Meyerbeer von seinem himmlischen Lug-ins-Land wahrnehmen, daß seine Werke kräftig fortleben vor einem unermeßlichen, ihm mit seltener Anhänglichkeit treu gebliebenen Publikum. Meyerbeer war so glücklich, sich noch bei Lebzeiten durch die glänzendsten Erfolge anerkannt

und belohnt zu sehen. Ungetrübt war diese Freude keineswegs. Man hat dem Mann, welcher persönlich neidlos, bescheiden und grenzenlos wohlthätig war, seinen Ruhm nach Kräften vergällt. Börnes Ausspruch, daß Undankbarkeit gegen die eigenen Landsleute im Charakter der Deutschen liege, findet ein starkes Echo in den Erfahrungen Meyerbeers. Je wärmer die Franzosen ihn, den Fremden, anerkannten und feierten, desto tiefer glaubte die deutsche Kritik ihn herabzerren zu müssen. Man neidete ihm Zweierlei: seinen Wohlstand und seine Erfolge. Was hat man ihm nicht alles angedichtet! Sinnlose Anekdoten, wie die, daß Meyerbeer sämmtliche Orgeln in Paris angekauft habe, damit kein Nebenbuhler diesen im „Robert" verwendeten Effekt nachahmen könne, wurden blindlings geglaubt und verbreitet. Am lächerlichsten ist aber die bekannte Lieblingsverdächtigung: Meyerbeer habe seine Erfolge auf Schleichwegen der Reklame und der Bestechung erreicht. Wer dergleichen für möglich hält, der macht dem europäischen Publikum und seinem eigenen Verstande ein schlechtes Compliment. Reklame und Bestechung können einen äußeren Erfolg für ein paar Theaterabende und in zwei oder drei Städten erschleichen, niemals aber für längere Zeit und über weite Entfernungen hinaus. Man gebe heute einem beliebigen Componisten Millionen zu Bestechungszwecken — wenn seine Oper dem Publikum nicht gefällt, nicht sehr gefällt, so wird sie in kurzer Zeit und innerhalb bescheidener Grenzen verschollen sein. Meyerbeer ist seit 27 Jahren todt; seine Opern wirken aber heute wie zu seinen Lebzeiten, der beste Beweis, daß man nicht von ihm bestochen ist, sondern von seinen Melodien. Meyerbeer war allerdings ein ängstliches Genie, stets zweifelnd und besorgt um das Schicksal seiner Werke; das hindert nicht, daß diese durch ihren eigenen Gehalt gesiegt und sich über ein halbes Jahr-

hundert lang wirksam erhalten haben. Die deutsche Journalistik hat Meyerbeer unausgesetzt mit gehässigem Eifer verfolgt; das Publikum aber ist ihm treu geblieben, überall, in allen Ländern. Er brauchte keine Meyerbeer-Vereine zu gründen, kein eigenes Meyerbeer-Theater zu erbauen; das ganze Publikum war sein Verein und Europa sein Bayreuth.

Zaghafte, nervöse Naturen wie Meyerbeer sind in der Regel sehr empfindlich. Der Schöpfer der „Hugenotten" fühlte schmerzlich jeden Nadelstich der Kritik. Am tiefsten kränkte ihn die verächtlich wegwerfende Kritik Richard Wagners, den er doch in schwersten Tagen thatkräftig unterstützt und gefördert hatte. Die Frage der persönlichen Dankbarkeit möge hier gar nicht aufgeworfen, vielmehr willig zugestanden werden, daß man Gutes von einem Freunde empfangen und doch seine Werke verfehlt finden könne. Aber ich glaube, daß das Bewußtsein genossener Wohlthaten jedem nicht ganz verhärteten Gemüth von selbst einige Zurückhaltung im Maß und Ausdruck eines öffentlichen Tadels auferlegen müßte. Obendrein, wo es sich nicht um eine Abwehr, sondern um einen durch keine Nöthigung motivirten Angriff handelt. Man weiß, daß der junge unbekannte Wagner die Annahme seines „Rienzi" in Dresden (die seine Anstellung als Hof-Kapellmeister zur Folge gehabt) nur Meyerbeer verdankte, desgleichen die Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Berlin. „Ohne Meyerbeer hätte ich in Paris mit meiner Frau verhungern können," sagte mir wörtlich R. Wagner im August 1846 in Marienbad. Aber gleich auf dieses unbefangene Geständniß folgte eine Fluth von Schmähungen gegen Meyerbeers Musik, die nur „eine widerwärtige Fratze" sei. Meyerbeer, dem meine jugendliche Neugier damals gern ein Wort über Wagner entlockt hätte, sagte nichts weiter als: „Seine Opern gefallen sehr" und wendete

sofort das Gespräch. An Meyerbeers Richtung ist viel zu beklagen, in seinen Opern gar manches zu verwerfen, und meine Leser wissen ganz gut, daß ich für das Raffinirte, Gewaltsame und Geschmacklose darin niemals blind oder nachsichtig gewesen. Aber in der Hauptsache, glaube ich, beurtheilt ihn Wagner falsch und ungerecht. Er sagt nämlich in „Oper und Drama" (zweite Auflage, Seite 91): „Beachtenswerth ist es vor allem, daß Meyerbeer diesem Gange der Opernmusik nur immer folgte, nie aber mit ihm, geschweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Staar, der der Pflugschaar auf dem Felde folgt und aus der soeben aufgewühlten Ackerfurche lustig die an die Luft gesetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung ist ihm eigenthümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelauscht." Wenn Meyerbeer keine Originalität besäße, nur Abgelauschtes und Erborgtes wiederholte, nimmermehr hätten seine Opern eine so gewaltig zündende Wirkung machen und bis heute bewahren können. Gerade das Originelle in „Robert" und den „Hugenotten" hat das Glück dieser Opern begründet. Wer sich der Zeit erinnert, da diese Werke erschienen, dem ist auch das blendend Neue, ganz Eigenartige ihres Eindruckes unvergeßlich. Was darin etwa an Weber, Rossini, Auber erinnert, ist verschwindend gering gegen das ganz Eigenartige, specifisch Meyerbeersche dieser Musik. Niemand würde eine Meyerbeersche Oper irgend einem andern Componisten zuschreiben können. Man kann im Gegentheil behaupten, daß Meyerbeer mit „Robert" und den „Hugenotten" der modernen großen Oper den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hat. Was auf gleichem Gebiet darauf folgte, und nicht bloß in Frankreich, verräth mehr oder minder die Einwirkung Meyerbeers: Halévys „Jüdin", „Guido und Ginevra", „Karl VI.", Gounods „Faust"

und „Königin von Saba", A. Thomas' „Hamlet", Massenets „König von Lahore" und „Cid", Verdis „Sizilianische Vesper", Donizettis „Dom Sebastian" und „Favorite". Und nicht auch Wagner selbst? Er hat ganz Recht, wenn er in einem von Demuth und Dankbarkeit triefenden Briefe àn Meyerbeer (1842) sich dessen „alleraufrichtigsten Schüler" nennt; denn nicht bloß „Rienzi" ist eine unverhohlene Nachbildung Meyerbeers, auch „Tannhäuser" würde schwerlich existiren, wenn nie ein Meyerbeer existirt hätte. Vollends unbegreiflich erscheint aber, wie jemand, sei er dem dramatischen Raffinement Meyerbeers noch so sehr abhold, zweifeln könne an dessen großem musikalischen Talent. Wagner aber nimmt keinen Anstand (in „Oper und Drama", Seite 80), „Meyerbeers specifisch musikalische Begabung vollkommen auf Null zu setzen"! Man braucht nicht einmal die „Hugenotten" zu kennen, sondern nur „Robert der Teufel", nur den ersten Akt von „Robert der Teufel", um darüber klar zu sein, daß hier eines der üppigsten musikalischen Talente einen Reichthum an Erfindung entfalte, wie er zu den größten Seltenheiten gehört. Aber Wagner war nicht immer so schlecht zu sprechen auf Meyerbeers Opern. Es existirt ein durchaus von Wagners Hand geschriebener Aufsatz von fünf Folioseiten über Meyerbeer, der alles übertrifft, was der entzückteste französische Kritiker je zum Preise dieses Componisten schreiben konnte. Dieser ganz druckfertige Aufsatz, wahrscheinlich aus dem Jahre 1842, war offenbar für eine Musikzeitung bestimmt. Warum er trotzdem nicht zur Veröffentlichung gelangte, ist unbekannt; schade ist's jedenfalls. Der Besitzer dieses kostbaren Autographs, Herr Leo Liepmanssohn in Berlin, hat es weislich vor der öffentlichen Versteigerung drucken lassen, damit es nicht etwa von liebevoller Hand heimlich angekauft und un=

gekannt aus der Welt geschafft werde. Nicht das Gelüste einer verspäteten Polemik, sondern der Wunsch, gerade an Meyerbeers Jubiläum etwas zur Rettung seines Namens beizutragen, veranlaßt mich, den Wagnerschen Aufsatz, von welchem bisher auffallend wenig die Rede gewesen, hervorzusuchen und einige Hauptsätze daraus mitzutheilen.

„Betrachten wir die Erscheinung Meyerbeers," schreibt R. Wagner, „so werden wir sowohl ihrer Tendenz als zumal auch ihren äußeren Zügen nach unwillkürlich an Händel und Gluck erinnert, und selbst ein wesentlicher Theil in der Richtung und Bildung Mozarts scheint sich hier wiederholt zu haben. Vor allen Dingen ist nie aus dem Auge zu verlieren, daß jene Deutsche waren, wie dieser es ist ... Meyerbeer war so deutsch, daß er bald in die Fußstapfen seiner alten deutschen Vorfahren gerieth; diese zogen mit der vollen Kraft des Nordens über die Alpen und eroberten sich das schöne Italien. Meyerbeer ging nach Italien, er machte selbst die üppigen Söhne des Südens in seinen Tönen schwelgen, und dies war sein erster Sieg. Muß es nicht mit Stolz erfüllen, sich nicht nur das fremde Schöne zu eigen machen zu können, sondern selbst die, denen wir es entnehmen, sich der Veredlung desselben erfreuen lassen zu können? Aber selbst damit sehen wir den deutschen Genius sich noch nicht begnügen, an diesem Siege wollte er ja erst nur noch lernen. Die verschwimmenden, unbestimmten Nebel des Spiritualismus haben sich zu Formen schönen, warmen Fleisches gestaltet, das reine, keusche, deutsche Blut fließt aber in seinen Adern; die Gestalt des Mannes ist fertig und tadellos — nun kann er schaffen und Thaten für die Ewigkeit verrichten ... Es war nun aber Meyerbeer, der diese Manier erweiterte, ja der sie dann zu einer allgemein giltigen klassischen Schreib-

art erhob. Von gewissen gebräuchlichen und populären Rhythmen und Melismen hat er die moderne Schreibart zu einem grandios einfachen Stil geführt, der den unendlichen Vorzug besitzt, daß er seine Basis in den Herzen und Ohren des Volkes hat — und nicht bloß als eine raffinirte Erfindung eines neuerungssüchtigen Kopfes vage und ohne Grund und Boden in der Luft herumschwimmt ... Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der Nationalvorurtheile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Thaten der Musik, Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart schrieben, und diese waren Deutsche und Meyerbeer ist ein Deutscher ... Er hat sein deutsches Erbtheil bewahrt, die Naivetät der Empfindung, die Keuschheit der Empfindung. Diese jungfräulich verschönten Züge tiefen Gemüthes sind die Poesie, das Genie Meyerbeers; er hat ein unbeflecktes Gewissen, ein liebenswürdiges Bewußtsein bewahrt, das neben den riesigsten Produktionen oft selbst raffinirter Erfindungen in keuschen Strahlen erglänzt und sich bescheiden als den tiefen Brunnen erkennen läßt, aus dem alle jene imposanten Wogen des königlichen Meeres geschöpft werden."

In diesem Tone geht es in mehr als 300 langen Zeilen fort. Man traut seinen Augen nicht und fragt sich bestürzt: Wie ist es möglich, daß Wagner, wenn er auch nur die Hälfte von seinem Lobesartikel wirklich geglaubt hat, einige Jahre später mit so leidenschaftlicher Gehässigkeit über Meyerbeer herfallen und alles früher Gesagte rundweg in das Gegentheil verwandeln konnte? Wir stehen hier vor einem Räthsel, aber vor keinem schönen. Eine beiläufige Aufklärung liefert vielleicht Wagners Ausspruch: „Es hat etwas tief Betrübendes, beim Ueberblick unserer Operngeschichte nur von den Todten

Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit schonungsloser Bitterkeit verfolgen zu müssen." Das heißt, Wagner wollte nicht bloß als der erste, sondern als der einzige Tondichter der Gegenwart gelten. Seine Parteigänger haben sich natürlich nur an das absolute Verdammungsurtheil gehalten, das Wagner in dem Aufsatze „Das Judenthum in der Musik" und in dem Buche „Oper und Drama" gegen Meyerbeer schleudert. Ihr Haß sprudelt um so heftiger, als sie sehen, daß trotz ihrer Anstrengungen die „Hugenotten" noch immer nicht von den „Nibelungen" verdrängt sind und neben „Tristan und Isolde" sogar „Robert der Teufel" ein fröhliches Dasein führt. Die von Wagner anbefohlene „schonungslose Bitterkeit" wird von seinen Anhängern mit einem Eifer bethätigt, der erheiternd wirken müßte, wäre er nicht gar so häßlich. So wurde beispielsweise ein vielversprechender junger Tenorist von seinen Wagnerschen Freunden veranlaßt, in seinem Engagementskontrakte auf die Klausel zu dringen, daß er niemals verhalten werden dürfe, in einer Meyerbeerschen Oper mitzuwirken! Dieser Künstler, der französischen Opern von Gounod und Massenet seine besten Erfolge verdankt und für Rollen wie Raoul und Robert wie geschaffen ist, mußte sich gegen seinen eigenen Vortheil urkundlich verbarrikadiren, bloß um als Wagnerianer seinen Haß gegen Meyerbeer zu bezeugen.

Solchen Parteibestrebungen gegenüber bietet das Verhalten des Publikums und der Theaterdirectionen bei der Centennarfeier Meyerbeers einen erfreulichen Anblick. Sie beide wissen, daß sie dem Schöpfer der „Hugenotten" zu Dank verpflichtet sind, und freuen sich, dies laut und herzlich zu dokumentiren. Gerne feiern wir heute das Gedächtniß eines Meisters von ebenso glänzendem Talent wie außerordentlichem Kunstverstand, welcher durch die Verschmelzung reizendster Melodienfülle mit

packendem dramatischen Leben ein halbes Jahrhundert lang mächtig auf die Gemüther aller Nationen gewirkt hat. Die heutige Feier giebt Zeugniß von der ganz einzig dastehenden Popularität der Meyerbeerschen Opern, deren letztes Stündlein gewiß noch lange nicht geschlagen hat.



Aus dem Operntheater.



Der Barbier von Bagdad.

(Komische Oper in zwei Akten; Text und Musik von Peter Cornelius.)

1890.

Es ereignet sich hin und wieder auch im Kunstleben, daß ein erster Mißerfolg sich nach Jahren in strahlende Glorie verwandelt. Kommt das Publikum im Laufe der Zeit dahinter, daß einem Künstler übereiltes schnödes Unrecht widerfahren, so pflegt es das ehedem Vorenthaltene hundertfach zu ersetzen, die Anerkennung zur Verherrlichung zu steigern. Auf die erste Periode, die des Ignorirens oder Verurtheilens, folgt meistens eine Epoche der Ueberschätzung, nach welcher erst eine spätere dritte Phase das richtige Gleichgewicht wieder herstellt. Nach alledem, was man heute über Cornelius zu lesen bekommt — es sind ganze Broschüren darunter — scheint das öffentliche Urtheil sich noch in jenem zweiten Stadium, dem der Ueberschätzung, zu befinden, indem es den Mann, anstatt ihn einen geistreichen, feinen und liebenswürdigen Künstler zu nennen, ohne weiters als einen der großen Unsterblichen, als bahnbrechenden Genius proklamirt. Man erinnert sich des gewaltigen Lärms, mit welchem „Der Barbier von Bagdad" in Weimar zur Welt kam. Es war der

Lärm eines, der mit krachendem Gepolter durchfällt. Liszt, der 1858 die Erstlingsoper des jungen Cornelius liebevoll einstudirt und dirigirt hatte, fühlte sich durch die rücksichtslose Ablehnung derselben so tief verletzt, daß er sich sofort vom Theater zurückzog. So weithin widerhallte der Sturz dieser Oper, daß durch zwei Decennien jeder Theaterdirector vor dem „Barbier" scheu auswich, wie vor einer gefüllten Bombe. Wie sollte vor 32 Jahren eine komische Oper nicht befremden, welche das massive, complicirte Rüstzeug Wagners einem kleinen Lustspielstoff auflud und den Hörern die ungewohnteste geistige Anstrengung! Man könnte den „Barbier von Bagdad" fast einen schüchternen Vorläufer der zehn Jahre jüngeren „Meistersinger" nennen. Nachdem einmal das Publikum mit den Meistersingern befreundet war, deren Stil sich zur älteren komischen Oper verhielt wie Freskomalerei zu Miniaturbildchen, da erinnerten sich die Theaterdirectoren auch des „Barbiers von Bagdad". Cornelius selbst hat diesen günstigen Umschwung leider nicht mehr erlebt; sein „Barbier" aber ist wieder lebendig geworden auf den besten deutschen Bühnen. Auch das Wiener Hofoperntheater hat jetzt den „Barbier" aufgenommen und hat recht gehandelt. Das Werk verdient es um seiner selbst willen. Ueberdies war augenscheinlich einem Wunsch unseres Publikums entsprochen, das sich in günstigster Voreingenommenheit zu der Vorstellung einfand. Mit fast befremdendem Jubel nahm es gleich die Ouvertüre auf, meines Erachtens das schwächste Stück der Oper. Man merkt es diesem Beifallssturm an, daß die Wagnerpartei ihre Hand oder vielmehr ihre Hände im Spiel hatte. Die Ouvertüre aus allen möglichen Themen der Oper zusammengeschüttet, macht den Eindruck des Zerhackten, Formlosen und Ueberladenen. Der Componist fühlt sich in dem symphonischen Rahmen offenbar unbehaglich und nervös auf-

geregt; er wechselt seine Motive, Ton- und Taktarten jeden Augenblick, wie der Vogel im Käfig die Sprossen. Sein Talent verräth auch hierin eine Verwandtschaft mit Wagner; wie dieser bedarf Cornelius des Wortes, womöglich der eigenen Dichtung, als Anhalt für sein musikalisches Erfinden und Formen. Auch Cornelius hat, gleich Wagner, sich nicht von Haus aus der Musik gewidmet, sondern zwischen Dichtkunst und Musik geschwankt. „Der Dichter in mir," schreibt er, „war unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker." Die Schwäche solchen Doppelwesens offenbart sich in der Ouvertüre, seine Stärke in der Oper selbst.

Beim Aufziehen des Vorhanges sehen wir den jungen Nureddin, von klagenden Dienern umgeben, krank auf seinem Divan ausgestreckt. Er verzehrt sich in Sehnsucht nach Margiana, einer ihm gegenüber wohnenden Schönen, die er nur vom Fenster aus kennt. Wahrscheinlich würde er einen erbärmlichen „Liebestod" sterben, rettete ihn nicht Margianas Gesellschafterin Bostana mit der frohen Botschaft, ihre Herrin erwarte ihn. Schnell läßt der Beglückte einen Barbier holen, der ihn sauber herausputzen soll für diesen Besuch. Der Barbier erscheint, ein würdevoller Alter mit dem weitläufigen Namen Abul Hassan Ali Ebn Bekar und noch weitläufigeren Reden. Da er, anstatt zu rasiren, nur unablässig schwatzt, befiehlt der ungeduldige Nureddin seinen Dienern, den Alten hinauszuwerfen. Dieser jedoch jagt sie, mit seinem Rasirmesser bewaffnet, sämmtlich in die Flucht. Nun verlegt sich Nureddin aufs Bitten und Schmeicheln und wird endlich nach Wunsch rasirt. Nach gethaner Arbeit will aber der Barbier das Zimmer nicht verlassen, sondern besteht darauf, Nureddin

8*

zu Margiana zu begleiten. Um den Lästigen loszuwerden, läßt Nureddin den Barbier auf das Ruhebett werfen, ihn mit Kissen bedecken und massiren, während er selbst zu seinem Rendezvous eilt. Der zweite Akt spielt in der Wohnung der Margiana. Ihr Vater, der Kadi Mustapha, der sie einem reichen alten Kaufmanne verheirathen will, läßt eben die Brautgeschenke desselben in einer großen Kiste hereintragen. Da rufen die Muezzim zum Gebet, der Kadi eilt in die Moschee, und der sehnlich erwartete Nureddin kann eintreten. Die beiden Liebenden sind mit ihrem Duett kaum fertig, als sie Lärm und Geschrei vernehmen: der Kadi ist zurückgekehrt. Nureddin, dem keine Zeit mehr bleibt, zu fliehen, wird von den Mädchen in den großen Koffer versteckt. Man gestatte uns hier die Bemerkung, daß wir in der Oper noch niemals eine geräumige Kiste haben hereintragen und behutsam niederstellen sehen, ohne daß nicht bald nachher jemand hinein versteckt worden wäre. Im „Barbier von Bagdad" wirkt also dieser Witz auch nur mäßig überraschend. Abul Hassan hört, das Haus umschleichend, den Lärm und glaubt, Nureddin sei von dem Kadi ermordet worden und liege als Leichnam in der Kiste. Allerlei Volk drängt sich herein und erhebt ein großes Geheul und Lärmen, das endlich auch den Khalifen herbeilockt. Weise, wie alle Opern-Khalifen, geräth er auf den sinnigen Einfall, man möge die Kiste öffnen, um zu sehen, was drin ist. Wirklich liegt Nureddin ohnmächtig im Koffer, erholt sich aber allmählich und erhält durch des Khalifen Fürwort die Hand Margianas.

Es wäre eben nicht unbescheiden, wenn jemand diesen Stoff etwas mager fände für eine Oper von zwei langen Akten. War doch selbst Liszt mit dem Libretto nicht einverstanden. Die Kunst des Componisten hat es allerdings vermocht, uns größtentheils hinwegzuhelfen über die Langwierigkeit still-

stehender Scenen; größtentheils, doch nicht immer. Das geringe Interesse der Handlung und die unausweichlich gewordene lange Ausdehnung der einzelnen Scenen sind der wesentlichste Einwand, der sich gegen das Werk erhebt. Hat aber Cornelius den Stoff (aus „Tausend und Eine Nacht") ohne die nöthige Rücksicht auf lebensvolle Handlung gewählt, so verräth er doch in dessen Bearbeitung eine schöne poetische Begabung. Ueberaus glücklich weiß er die bilderreiche Ausdrucksweise des Orients festzuhalten und durch sinnreiche Reimspiele der Rolle des Barbiers nationale Färbung und echt komische Wirkung zu geben. Dieser Barbier, Titelheld, Kern- und Glanzpunkt der Oper, ist eine ganz neue, originelle Figur; er erinnert in seiner drolligen Feierlichkeit an Bodenstedts köstlichen Mirza-Schaffy, in seiner Reimvirtuosität an den Abu Said von Rückert. Der Barbier von Bagdad bildet eine Art Gegenstück zu dem Rossinischen Barbier von Sevilla. Beide sind Schwätzer: Figaro ein jugendlich lustiger, Abul Hassan ein alter, lehrhafter, pathetischer. Als Dichter wie als Componist hat Cornelius in der Charakteristik seines Barbiers Originalität und Humor bewiesen.

Wenn wir uns den musikalischen Verlauf der Oper rasch vergegenwärtigen, so verweilen wir gleich mit Vergnügen bei dem ersten so weich hinfließenden Chor „Sanfter Schlummer wiegt ihn ein". Weniger befriedigen uns die beiden folgenden Monologe, in denen Nureddin zuerst seine Verzweiflung, dann sein Liebesglück ausdrückt. Der Gesang verliert sich nur zu oft in declamatorische Phrasen und leidet überdies unter der rastlosen Unruhe und dem unaufhörlichen Farbenwechsel im Orchester. Sehr hübsch ist das kleine, streng kanonisch geführte Duett zwischen Nureddin und Bostana; prächtig der Eintritt des Barbiers („Mein Sohn, sei Allahs Frieden hier, auf Erden stets beschieden Dir"); das komische

Pathos der Melodie gewinnt durch die nachschlagenden Reime eine besondere Würze. Auch in seinen beiden Berichten über die sechs Brüder steckt ein ungesuchter, origineller Humor. Dem Allegrosatz: „Bin Akademiker, Doktor und Chemiker" ist ein Gleiches nicht nachzurühmen; er erinnert zu sehr an ältere Vorbilder. Auch in der eigentlichen Rasirscene erfreut uns der wackere Abul Hassan durch manche gelungene Stelle doch würde eine knappere Fassung dieser unbarmherzig hinausgezogenen Operation gewiß zum Vortheil ausschlagen. Cornelius stand hier einer schwierigen Aufgabe gegenüber: er hat einen gravitätischen Schwätzer darzustellen, welcher den Nureddin bis zur Verzweiflung langweilt und doch das Publikum nicht langweilen soll. Eine weite Strecke entlang vermag Cornelius dieses Problem glücklich zu lösen, aber doch nicht ganz bis zu Ende. Und gerade wo er durch Einschiebung großer bewegter Chorscenen einen wirksamen Contrast zu der Einförmigkeit der Rasirscene zu schaffen sucht, geräth er in den entgegengesetzten Fehler. Ich meine die beiden Chöre der Diener, welche den Angriff auf den Barbier unternehmen. In beiden Fällen ist die Musik zu lärmend, spektakelhaft; ihre maßlose Uebertreibung verkehrt die beabsichtigte Komik in Rohheit. Welches Aufgebot, um einen Barbier vor die Thür zu setzen! Die feinen contrapunktischen Künste, welche der Componist hier (wie auch in der Volksscene des zweiten Aktes) anbringt, bleiben größtentheils Augenmusik, das heißt Leckerbissen für die Leser der Partitur; in der Aufführung werden sie von den Lawinen des Orchesters verschüttet. Dazu kommt noch, daß der zweite Chor der gegen Abul Hassan losgelassenen Diener eigentlich nur ein Duplikat des ersten, eine Wiederholung derselben Situation ist und demnach ein schon unempfänglich und unaufmerksam gewordenes Publikum vorfindet. Sehr hübsch beginnt der zweite Akt mit einem graziösen

Zwiegesang der beiden Frauen („Er kommt"), welchen der Hinzutritt des Kadi zum Terzett erweitert. Größtentheils als Kanon durchgeführt, macht es doch nirgends den Eindruck des Steifen, Verkünstelten. Das Terzett geht über in eines der wirksamsten, originellsten Stücke der Oper: Drei Muezzim hinter der Scene rufen aus verschiedener Entfernung zum Gebet; die beiden Frauen mit dem Kadi nehmen die (wahrscheinlich original arabische) Melodie auf, die schließlich in noch feineren Verschlingungen vom Orchester weitergesponnen wird bis zum Eintritte Nureddins. Die Liebeserklärung dieses feurigen Anbeters und sein Duett mit Margiana haben mich etwas enttäuscht; es fehlt ihnen der starke Duft der Leidenschaft, die Kraft und Neuheit der Melodie. Hier, wo Cornelius, auf complicirte Begleitung verzichtend, rein durch den melodischen Gedanken wirken will, verliert er alle Originalität. Als er vollends die beiden Liebenden über 40 Takte lang unisono singen läßt, verliert er sich selbst und der Zuhörer die Aufmerksamkeit. Die Klagen Abuls und des Männerchors, welche durch Hinzutritt der Klageweiber zum schneidendsten Jammer anwachsen, überschreiten für meine Empfindung alles Maß, wie auch die Balgerei um die endlos hin und her gezerrte Kiste. Zum Glücke krönt die lang hinausgeschobene Entwicklung ein Schlußgesang, der, zum Stile des ersten Aktes zurückgreifend, uns in der rechten Stimmung und mit dem günstigsten Eindrucke entläßt: Abduls Huldigung an den Khalifen: „Heil diesem Hause, denn Du tratst ein, Salamaleikum!" Das Stück, geistreich und stimmungsvoll, überrascht insbesondere durch den reichen Wechsel der Harmonisirung in dem jedesmal vom ganzen Chor aufgenommenen Refrain Salamaleikum!"

Wenn Cornelius in einem Briefe äußert, daß seine Me=

lodienbildung „auf dem Wagnerschen Wege geht, ohne platte Nachahmung zu sein", so entspricht dies der Wahrheit. Er schließt sich an Wagner nur um ein Geringes näher an, als Hermann Götz in der „Widerspenstigen". Manche Stücke im „Barbier" stehen völlig auf dem Boden der alten Oper, wie z. B. das Terzett „Er kommt". Wagnerisch ist hingegen die declamatorische Behandlung aller nicht rein lyrischen Stellen, die Vorliebe für Enharmonik und kühnes Moduliren, vor allem aber die Behandlung des Orchesters, das eine überaus wichtige, oft die wichtigste Rolle spielt im „Barbier". Die Instrumente sind fortwährend in eifrigstem Gespräch, weiter ausführend, erklärend, malend, bestreitend, was oben gesungen wird. Der musikkundig folgende Hörer wird von diesem reichen, wechselvollen Orchesterdetail unausgesetzt beschäftigt und angeregt, falls ihn nicht plötzlich einmal die Idee überkommt, er sitze auf einem geistreichen Ameisenhaufen. Der „Barbier von Bagdad" enthält keine directe „Reminiscenz" aus Wagner, aber er ist durchaus Ein großes Erinnern an Wagner. Die ganze Partitur ist gleichsam mit Wagner imprägnirt, mit Wagner und Berlioz, dessen „Römischer Karneval" in der Ouvertüre unverkennbar, stellenweise sogar wortgetreu nachklingt. Mit Berlioz trifft Cornelius auch in der Art der Wirkung insofern zusammen, als der „Barbier", ähnlich wie „Beatrice und Benedict", mehr den Musiker interessirt, als das große Publikum befriedigt, mehr geistreiche Anregung bietet, als eine unmittelbar packende Wirkung. Hätten wir von Berlioz, dessen Bedeutung in der symphonischen Musik liegt, nichts als seine Opern, wir müßten Cornelius ihm mindestens gleichstellen. Gegen „Beatrice" gehalten, erscheint mir der „Barbier von Bagdad" als die bessere komische Oper. Ein starkes, ursprüngliches Musikgenie vermag ich, wie gesagt, in Cornelius nicht zu erkennen, am wenigsten ein in der

Melodie originelles und erfindungsreiches; wohl aber ist er ein zart empfindender, feiner und beweglicher Geist, der auch einen gewöhnlichen Gedanken aufzuschmücken weiß durch pikante Rhythmik, interessante Orchestration und eine nicht gewöhnliche harmonische und contrapunktische Kunst. Von scharfem Gewürz, wozu wir auch den sehr häufigen Taktwechsel zählen, nimmt er gern eine volle Hand; Bizarres und Uebertriebenes bringt er häufig, geradezu Triviales niemals. Die Perlen der Oper haben wir nach Gebühr hervorgehoben; was uns noch werthvoller scheint, ist der Zug von Liebenswürdigkeit und guter Laune, welcher das Ganze einheitlich durchströmt.

Das Publikum spendete der Oper und sämmtlichen Mitwirkenden die wärmste Anerkennung. Wie traurig, daß Cornelius diese Aufführung, diesen Erfolg nicht mehr erleben sollte! Wer ihn persönlich gekannt, den liebenswürdigen, gemüthvollen Mann, den sein Enthusiasmus für Wagner niemals unbillig, niemals gehässig gegen Andersdenkende gemacht hat, der mochte sich gestern sagen, daß diesem schönen Abend eigentlich das Beste fehlte.

„Der Dorfbarbier" von Schenk.

(1890.)

Der Dorfbarbier im Hofoperntheater! Seit etwa sechzig Jahren hat er sich an dieser vornehmen Stätte nicht mehr blicken lassen und sein Rasirzeug nur in den Vorstädten gehandhabt. Aber seine Wiege war doch das Hoftheater nächst dem Kärntnerthor, das kann ihm niemand nehmen. Die Handlung freilich ist gar nicht aristokratischer Herkunft; noch viel älter als das Schenk'sche Singspiel, hat sie durch mehr als ein Jahrhundert alle möglichen Wandlungen durchgemacht. Der „Dorfbarbier" blühte schon zu Zeiten der extemporirten Komödie; jeder neue Lux oder Adam brachte auch neue Einfälle und Variationen hinein, bis eines Tages — das „regelmäßige Schauspiel" befohlen wurde. Da sammelte Paul Weidmann (ein Bruder des trefflichen Schauspielers) aus dem Gedächtnisse alles Vorhandene zu einem Lustspiel, und „Der Dorfbarbier" wurde im Burgtheater ein Tummelplatz fröhlichen Muthwillens. Die besten Schauspieler verschmähten es nicht, darin aufzutreten; einmal ließ sich sogar der berühmte Tragöde Brockmann als einer der „Geschworenen" im Dorfbarbier zum Jubel des Publikums von Lux einseifen. In dieser Gestalt, als Lustspiel, erschien der Dorfbarbier zum letzten Mal im Jahre 1795. Und wie ist er Oper geworden? Joseph

Weidmann fand als neu ernannter Regisseur der Deutschen Oper im Repertoire sehr wenig kleine Singspiele vor und faßte die glückliche Idee, den Stoff des „Dorfbarbier" zu benutzen. Die beiden Brüder Weidmann bearbeiteten das Libretto, ihr gemeinsamer Freund Schenk schrieb die Musik. Wie Friedrich Treitschke erzählt, lag das Singspiel schon seit Monaten fertig, blieb aber wegen „verbreiteter übler Nachrede" beiseite geschoben, bis eines Tags die gleichzeitige Erkrankung mehrerer Sänger zur Aufführung des „Dorfbarbier" nöthigte. Bei der ersten Aufführung im Kärntnerthor-Theater (30. Oktober 1796) spielten alle Mitwirkenden so schüchtern, daß das Ganze keine Wirkung machte. Der bescheidene Componist hatte nicht einmal gewagt, sich auf dem Theaterzettel zu nennen.*) In den folgenden Wiederholungen trat man allmählich kühner auf, und auch der Componist warf sein Inkognito ab. Der stetig wachsende Beifall steigerte von Tag zu Tag die gute Laune und den Muthwillen der Darsteller. Im Fasching 1804 fand man eines Abends die Lebhaftigkeit der Komiker zu groß, und die folgende Vorstellung sollte die letzte sein. Adam rettete das zum Tode verurtheilte Singspiel durch ein heroisches Mittel. Er erschien in Trauerkleidern, mit langem Flor um den Hut, und als Lux mit ihm zu zanken begann, sprach er weinerlich in feierlichem Hochdeutsch: „Herr Lux, heute zum letzten Male werden Sie mir alles in Güte sagen!" Die Zuschauer erfuhren schnell die Bedeutung dieser Improvisation und erreichten durch stürmische Demonstration die Zurücknahme des Verbotes. Sogar in

---

*) Der Theaterzettel brachte folgende empfehlende Bemerkung: „Das Lustspiel dieses Namens ist bekannt und immer mit Beifall aufgenommen worden. Die komischen Auftritte darin gaben Anlaß, daß man es zur Oper umschuf. Der Tonsetzer hat die interessantesten Situationen genützt und in Musik gesetzt."

aristokratische Kreise drang der „Dorfbarbier". Er erschien in italienischer Uebersetzung auf dem Schloßtheater des Fürsten Karl Auersperg, für welches Schenk schon mehrere Operetten geschrieben hatte. Der treffliche Baßbuffo Broschi gab den Lux und der berühmte Operncomponist Ferdinand Paer den Adam. Auch getanzt wurde der „Dorfbarbier" als Ballet. Mit den Jahren nahm das Hoftheater vornehmere Sitten an; man fand die derben Späße hier nicht mehr am rechten Platz. Als zu Anfang 1807 die beiden Hoftheater eine neue Direction erhielten, begann diese ihr Amt mit einer Sichtung des Repertoires und strich bei dieser Gelegenheit auch den „Dorfbarbier". Dieser bewies aber neuerdings sein zähes Leben. Am selben Abende meldeten sich fast alle ersten Sänger und Tänzer krank; es konnte am nächsten Abend nichts Anderes gegeben werden, als ein kleines Balletdivertissement und — der „Dorfbarbier". Man begnadigte ihn nothgedrungen und ließ den großen Mann fortan ungestört seine wunderbaren Schinkenkuren fortsetzen. Vorzüglich blieb er ein Lieblingsstück bei Freitheatern. In einem solchen übermäßig vollgedrängten Freitheater kam Baumann als Adam vor den Vorhang mit einer riesigen Gluthpfanne und räucherte. Jubelnd bedankten sich die gemüthlichen Zuschauer. Dieser Baumann, ein geborener Komiker von sprudelnder Laune, gab den Adam in mehr als dreihundert Vorstellungen. Sein Porträt in diesem Kostüm hängt in der Schauspielergalerie des Burgtheaters. Mit seltener Ausnahme standen ihm immer Weinmüller als Lux und Vogel als Rund zur Seite; beide Opernsänger ersten Ranges. Weinmüller war der Sarastro, der Figaro, der erste Rocco im Hofoperntheater. Vogel, der große Schubertsänger, galt zugleich für den besten Darsteller des Almaviva in „Figaros Hochzeit", des Orestes in Glucks „Iphigenie" und anderer klassischer Partien. Man ersieht

aus diesem Beispiel, daß früher zwischen dem ernsten und dem komischen Rollenfach keine so strenge Scheidung bestand; sodann, daß selbst für kleine Singspiele am Hofoperntheater eine vollkommene musikalische Ausführung verlangt wurde. Mit der zunehmenden Verfeinerung der Hofbühnen mußte der wiederholt gefährdete „Dorfbarbier" doch endlich das Feld räumen. Er flüchtete in die Vorstadttheater, wo er noch in unseren Tagen zeitweilig die alte Heiterkeit erweckt. Wir haben ihn zuletzt in dem kleinen „Strampfer-Theater" unter den Tuchlauben, mit Schweighofer als Adam, gesehen.

Woher nun der außerordentliche Erfolg, die hundertjährige Lebensdauer dieses kleinen, anspruchslosen Werkes? Die populäre Wirkung komischer Singspiele geht immer zunächst von der Handlung, vom Texte aus. So wenig wir Schenks Musik unterschätzen, niemals hätte sie allein einen schwachen Text zum Sieg geführt, geschweige denn bis heute nachgewirkt. Aber welch volksthümlicher Stoff, dieses köstliche Erbstück der alten extemporirten Komödie! Es steckt etwas Unverwüstliches in diesen der Wirklichkeit abgelauschten Figuren: dem aufgeblasenen, albernen Quacksalber und seinem Gesellen, diesem Schlauch voll Mutterwitz und komischer Spruchweisheit. Die schnellgetröstete Wittwe des Schmiedes, der salbungsvolle Schullehrer Rund, die auf der Rasierbank zappelnden Geschworenen, endlich das muntere Liebespaar Joseph und Suschen — sie alle sind individuell, charakteristisch, aus dem Leben gegriffen. Die Handlung, in welcher diese Personen mit und gegen einander arbeiten, entwickelt sich natürlich und in lauter drolligen Situationen. In diesem Textbuch findet der Componist die Wirkung fast fertig vor, er hat dieselbe gleichsam nur zu unterstreichen. Und das hat Schenk meisterlich getroffen. Seine Musik zum Dorfbarbier ist zugleich naiv und charakteristisch, sie fließt leicht und fröhlich dahin, ohne

beleidigende Trivialität. Wie ungesucht komisch klingen die Strophenlieder Adams und die F-dur-Arie des Lux': „Eifersucht und Rache!" Das Septett „Gott grüße Euch in Ehren!" erinnert in seinem melodiösen Fluß und seiner dramatischen Lebendigkeit fast an Mozart, den Abgott unseres Schenk. Um einige gefährliche Situationen, wo der Spaß etwas unheimlich zu werden droht, weiß der Componist recht geschickt herumzukommen. Im „Dorfbarbier", wie in allen alten Volksstücken, worin die Doctoren gehechelt werden, spielt auch Gevatter Hain eine Rolle. Wenn gleich zu Anfang die Nachbarin mit der Klage eintritt, ihr Mann sei an der Schinkenkur gestorben, und wenn später der Schullehrer dem vermeintlich vergifteten Joseph ein Sterbelied singt, so spielen doch recht düstere Vorstellungen in den Scherz hinein. Unsere alten Possendichter faßten auch den Tod nicht sentimental. Für die Musik, die fast immer affektirt und aberwitzig wird, wo sie zwiespältigen Ausdruck erklügeln will, sind Situationen wie die genannten nicht leicht. Nur Naivetät schreitet, dem Nachtwandler gleich, heil an diesem Abgrund vorbei. Schenk besaß diese Naivetät; er trifft mühelos das Richtige, indem er Trauriges zwar andeutet, aber Traurigkeit nicht aufkommen läßt. Merkwürdig ist der Effekt, den er in dem Todtenlied durch gedämpfte Trompeten hervorbringt. Die Sordine der Trompete (eine kleine hölzerne Röhre, die in die Stürze eingeschoben wird) ist seit dem vorigen Jahrhundert fast ganz außer Gebrauch gekommen. Erst Richard Wagner hat den dünnen, durchdringenden Ton der gedämpften Trompete, dem eine ganz eigne schauerliche Komik innewohnt, wieder charakteristisch verwendet: in der Scene, wo Mime bei dem Gedanken aufjauchzt, sich Siegfrieds zu entledigen, dann in den „Meistersingern", wenn Beckmesser von dem Geschrei und Hohngelächter der Menge verfolgt wird. Schenks melo-

diöses Talent entbehrte nicht des Fundamentes einer gründlichen musikalischen Bildung. Hat doch Beethoven, der ihm zeitlebens ein warmer Freund geblieben, bei Schenk ein Jahr lang Contrapunkt studirt. Nach seinen musikalischen Kenntnissen wäre Schenk wohl befähigt gewesen, Größeres, Ernsteres als den „Dorfbarbier“ zu schaffen. Nach seinen Kenntnissen, nicht nach seinem Talent. Er hat sich in seinen letzten Lebensjahren damit abgequält, eine große Oper „nach Glucks Grundsätzen“ zu componiren, aber sein Geist erlag der aufgebürdeten Last; er verfiel, wie Seyfried erzählt, in Trübsinn und Schwermuth, endlich in ein lebensgefährliches Nervenfieber. Als allmählich seine Kräfte zurückkehrten, war sein Selbstvertrauen geschwunden; er verzweifelte an seiner Fähigkeit und ließ die Arbeit unvollendet. Johann Schenk, geboren 1761 in Wiener-Neustadt, ist erst Ende Dezember 1836 gestorben.

Es versteht sich, daß die Wirkung des „Dorfbarbier“ vor allem von der komischen Kraft der Darsteller abhängt. Lux und Adam, die beiden Träger des Stückes, müssen eminente Komiker sein; nach Stimme und Gesangskunst fragen wir nur nebenbei. Darum pflegt auch der „Dorfbarbier“ in kleinen Theatern ergötzlicher zu wirken, als auf großen Opernbühnen. Selbst die besseren Darsteller in unserer Spieloper sind doch keine eigentlichen Komiker; fehlt ihnen nicht das Talent, so fehlt ihnen doch der Muth, so komisch zu sein, wie ihre Ahnherren es ungestraft sein konnten. Mit diesem Vorbehalte müssen wir die Aufführung des „Dorfbarbier“ im Hofoperntheater vortrefflich nennen. Die ganze Vorstellung war musikalisch vollkommen und erweckte von Anfang bis zu Ende die ungezwungenste Heiterkeit. Man hörte wieder einmal von Herzen lachen — ein Vergnügen, dessen unsere imposanten Operetten uns allmählich entwöhnt haben.

„Beatrice und Benedict“ von Hector Berlioz.

(Erste Aufführung im Hofoperntheater am 20. März 1890.)

Man muß sich ins Gedächtniß rufen, daß Herkules auch einmal Wolle aufgewickelt und Simson Getreide gemahlen hat, um sich Berlioz als Componisten einer komischen Oper vorstellen zu können. Aus seinen Tondichtungen kennen wir ihn als einen revolutionären, nur auf höchst Leidenschaftliches und phantastisch Tragisches gerichteten Geist; aus seinen Schriften als harten Asketen, dem alle Unterhaltungsmusik — auch im weitesten und besten Sinne — ein Greuel war. Insbesondere verabscheute er die komische Oper und pflegte, was ihm am verachtungs- und vernichtungswürdigsten erschien, auf den Begriff „Opéra comique“ zu häufen. Wer ihn vollends persönlich gekannt hat, den Mann mit dem wilden, grauen Haarwald, dem finstern Blick und der pessimistischen Weltverachtung, der würde alles Andere eher von ihm erwartet haben, als eine heitere Spieloper. Es war keine Delila, sondern der berühmte Spielpächter von Baden-Baden, Bénazet, der unserem musikalischen Simson die Locken schnitt und ihn der komischen Oper überlieferte. Auf Bénazets Einladung hatte Berlioz durch mehrere Jahre in Baden-Baden alljährlich ein großes Concert gegeben, meistens eigene Com-

positionen. Da unternahm der „König von Baden", wie Bénazet genannt wurde, den Bau eines neuen Theaters und bestellte für die Eröffnungsfeier eine komische Oper bei Berlioz. Schnell entschließt sich dieser für Shakespeares Lustspiel „Viel Lärm um Nichts" und schneidet sich selbst ein Libretto daraus. Er ändert nur den für den Componisten gefährlichen Titel und versichert, es werde in „Beatrice und Benedict" auf keinen Fall „viel Lärm" vorkommen. Die erste Aufführung fand am 9. August 1862 statt; „mit großem Erfolg", wie Berlioz schreibt — mit sehr schwachem, wie deutsche Blätter berichteten. Die zweite Aufführung folgte am 11. August; eine dritte hat nicht stattgefunden. Berlioz standen für seine Oper die besten Kräfte der Pariser Opéra comique zu Gebote; die Charton-Demeur („une femme d'assez d'esprit") sang die Beatrice, der vortreffliche Tenor Montaubry den Benedict.

In Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" sind zwei Handlungen ineinander verschlungen; eine ernste: das durch Don Juans Intriguen verstörte Liebesverhältniß zwischen Hero und Claudio, und eine heitere: der lustige Krieg Beatrices mit Benedict. Jede dieser beiden Parallelhandlungen hat für sich den Stoff zu einer Oper geliefert: Bertons „Montano et Stephanie" behandelt die ernste, Berlioz' „Beatrice und Benedict" die lustige Hälfte der Shakespeareschen Komödie. Berlioz nimmt an, daß Hero und Claudio bereits verlobt sind, und läßt sie ruhig in ihrem Glücke schwelgen; desto lebhafter beschäftigen ihn Beatrice und Benedict, die beiden Ehefeinde, die einander mit nicht versiegendem Spott herausfordern, um sich schließlich — zu heirathen. Alle übrigen Personen des Stückes gruppiren sich als Nebenfiguren um diese beiden, denen sie gleichsam nur das Stichwort geben. In allen entscheidenden Scenen hat Berlioz den Shakespeareschen Text wörtlich beibehalten. Die possenhaften Episoden

unterdrückt er und ersetzt sie durch andere seiner eigenen Erfindung. Ihm allein gehört die komische Figur des Kapellmeisters Somarone, in welchem angeblich Berlioz seinen Widersacher Fétis persifliren wollte.

Folgen wir dem Gang des Stückes. Die Ouvertüre verwendet zwei contrastirende Themen aus der Oper. Das leicht scherzende Allegretto, das wie lustiges Funkensprühen klingt, ist dem Schluß-Duettino entnommen; das schwermüthige Andante gehört der Arie Beatrices im zweiten Akt. Das heitere Motiv gewinnt bald die Oberhand und behält sie bis zur letzten Note; leider wird es nicht eigentlich durchgeführt, sondern meistens in ermüdenden Wiederholungen fortgesponnen. Herr Richard Pohl, der Generalpächter der deutschen Berlioz-Begeisterung, nennt sie die schwächste aller seiner Ouvertüren; ein Urtheil, dem ich nicht beistimmen möchte. Sie ist kein Meisterstück, aber eine echte Lustspiel-Ouvertüre und jedenfalls klarer, natürlicher, ich möchte sagen musikalisch anständiger als die Ouvertüren zu „Waverley", den „Vehmrichtern" und dem „Corsar". Die Oper eröffnet ein überaus alltäglicher, von Jahn kräftig zusammengestrichener Festchor. Hierauf wird eine „Sicilienne" getanzt, der es nicht an zierlichem Contur, wohl aber an heller, kräftiger Farbe gebricht. Wie dieses Tanzstück ohne eigentlichen Schluß verduftet, so verlischt es auch spurlos im Gedächtniß des Zuhörers. Adolphe Jullien, als Generalpächter der französische Kollege Richard Pohls, meint, diese Sicilienne müßte den Neid Aubers erregen! Herr Jullien wird doch einmal die Balletmusik in der „Stummen von Portici" gehört haben? Es scheint, daß Berlioz, der keine Tanzmusik schreiben konnte, sich auch keinen Festmarsch zugetraut hat, war doch für einen solchen gerade hier, bei der Rückkehr des siegreichen Heeres, die schönste Gelegenheit. Hero bleibt allein

auf der Bühne zurück, um ihrer Sehnsucht nach dem erwarteten Bräutigam in einer Arie Ausdruck zu geben. Das Andante klingt zart und träumerisch, desto trivialer der Allegro-Satz, welcher zu unserem maßlosen Erstaunen in einen langen, geschmacklosen Koloraturschwanz ausgeht. Don Pedro erscheint mit den Rittern, und sofort entspinnt sich das neckende Wortgefecht zwischen Beatrice und Benedict in einem sehr langen Duett. Der declamatorisch gehaltene erste Theil ist, wo er die Stimmen nicht in dumpfer tiefer Lage festhält, recht wirksam; der schnellere zweite fristet sich mit alltäglichen, altmodischen Phrasen. Auch von dem darauffolgenden Terzett der drei Freunde ist das Beste der Anfang, Benedicts herzhafter Ausruf: „Ich, Ehemann? Gott soll bewahren!", den die beiden Bassisten in Terzen wiederholen und weiterführen. Im weiteren Verlaufe — und der Verlauf währt lange! — wird auch dieses Terzett gewöhnlich und ermüdend. Nun eilt der Kapellmeister Somarone mit seinen Sängern herbei und läßt sie die Hochzeits-Cantate probiren. Schon daß diese mit den Worten beginnt: „O stirb, holdestes Paar!" gehört zu den bedenklichsten Späßen; daß sie als Doppelfuge componirt ist, zu den schwer verzeihlichen Geschmacklosigkeiten. Berlioz haßte die Form der Fuge und verspottete sie, wo er nur konnte. Trotzdem machte er selber welche; freilich, wie er vorgiebt, nur in parodistischer Absicht, aber — Fuge bleibt doch Fuge. Das Publikum merkt die Absicht nicht und wird verstimmt; es bekommt statt des gehofften komischen Stückes ein plumpes und langweiliges zu hören. Frisch und nicht ohne pikante rhythmische Würze fließt das Rondo hin, in welchem Benedict über seine neue Eroberung jubelt. Hand in Hand erscheinen Hero und ihre Gesellschafterin Ursula im Garten und feiern die sommerliche Mondnacht mit einem zweistimmigen Notturno, das mit seinen süßen Terzengängen

auf ruhig schaukelnder Begleitung sich gar freundlich des Hörers bemächtigt. Es ist das beste Musikstück in der Oper, das einzige, das bei der Premiere in Baden-Baden Erfolg hatte, und bis zur Stunde das einzige, das dem Pariser Publikum durch Concertaufführungen bekannt geworden ist. Sehr originell wird kaum jemand die Melodie finden; aber das Ganze ist stimmungsvoll und klangschön. Mit diesem Duett schließt recht glücklich der erste Akt; der zweite bietet weniger. Um ihn etwas aufzuputzen, hat Director Jahn in die erste Szene das Ball-Scherzo aus der „Sinfonie fantastique“ eingelegt. Das graziöse Stück wirkt übrigens besser für sich allein, als mit dem Tanz, welchen es eher hemmt, als beflügelt. Auf ein triviales Trinklied Somarones, das lediglich durch seine originelle Begleitung (Guitarren und Trompeten) wirkt, folgt die wichtigste und einzig bedeutende Nummer des zweiten Aktes: die Arie Beatrices. Das Andante, dessen Thema wir aus der Ouvertüre kennen, ist von edlem Ausdruck, leider auch von ermüdender Länge. Der Allegro-Satz verfällt wieder in banale, altmodische Phraseologie. Mit Hero und Ursula singt Beatrice ein Terzett, das mit der Handlung nichts zu thun hat und von Berlioz erst später nachcomponirt wurde. Es ist ein Mißgriff, daß dieses Stück in Melodie und Begleitung zu sehr an das zweistimmige „Notturno“ erinnert, dessen Wirkung es nicht entfernt erreicht. Eine Kürzung dieses peinlich langen Terzetts scheint mir dringend wünschenswerth. Ein unerlaubt simples Brautlied für Chor, das in seiner vollen Länge unerträglich wäre, aber durch Jahns gnädige Hand auf Halbsold gesetzt ist, leitet zu dem letzten und kürzesten Musikstück der Oper: einem „Scherzo-Duettino“ zwischen Beatrice und Benedict. Es ist das Allegretto-Thema der Ouvertüre, das offenbar zuerst rein instrumental erdacht war und

dem erst nachträglich die Singstimmen in schwer zu erhaschenden, rhapsodischen Phrasen eingesprengt wurden. Es könnte sehr hübsch sein, wenn es etwas sangbarer geschrieben und reicher ausgeführt wäre. Mit einem plötzlichen einzigen Ausruf des Chors: „Demain, demain!“ schließt die Oper, wenn man dieses formlose Abbrechen einen Schluß nennen kann. Man sieht, wie der Componist immer eilfertiger geworden ist, je näher er an das Ende kam.

Der Berlioz des „Harald“, des „Romeo“, des „Requiem“ ist in „Beatrice und Benedict“ nicht wiederzuerkennen. Oder richtiger: nur für denjenigen zu erkennen, der aufs genaueste vertraut ist mit gewissen rhythmischen und harmonischen Schrullen dieses Componisten, mit seinen feineren Farbenmischungen im Orchester und seinem Abwechseln zwischen sprühenden Geistesblitzen und kindisch trivialen Cantilenen. Berlioz hat in dieser Oper die Rolle des musikalischen Revolutionärs vollständig abgelegt; er macht keine Miene, irgend etwas an dem Gewohnheitsrecht der Opéra comique zu reformiren, er verbleibt bei dem Wechsel von Gesang und gesprochenem Dialog und fügt sich in die herkömmliche abgeschlossene Form der „morceaux carrés“. In diese alten Schläuche gießt er nicht einmal den neuen Wein seiner so eigenartigen Individualität; er kehrt vielmehr zurück zu der Ausdrucksweise der älteren französischen Componisten. „Beatrice und Benedict“ könnte thatsächlich componirt sein, ehe noch ein Auber auf der Welt war. Nur in Einzelheiten, nicht in der Form oder dem Grundton des Ganzen zeigt sich ein moderner Geist. Das Orchester ist außerordentlich diskret, fast schüchtern behandelt; die Posaunen haben den halben Abend hindurch Ruhe, die Lärminstrumente den ganzen. Diese Zurückhaltung giebt der Oper einen wohlthuend graziösen, intimen Charakter, einen leichten Silberglanz von Vornehmheit. Der

Lustspielton bleibt durchwegs unangetastet, überschlägt nirgends in das Fortissimo der großen Oper. Allerdings ist mehr feine Anmuth darin, als volle, gesunde Fröhlichkeit oder herzhafte Komik. „Berlioz ne sait pas rire,“ sagte einmal Jules Janin, und er hatte Recht. Berlioz war eine durchaus ernste, pathetische Natur, die sich zur Heiterkeit zwingen mußte und Komisches selbst mit großer Anstrengung nicht erreichte — eben wegen der großen Anstrengung. Wie tief steht die angeblich komische Cantatenprobe des Somarone unter der ähnlichen Scene im „Czar und Zimmermann“ oder selbst im „Don Bucefalo“.

Da Berlioz Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“ als einen besonders glücklichen Opernstoff begrüßte, mag er doch zwei nicht unwichtige Punkte übersehen haben. Einmal, daß die witzigen Neckereien zwischen Beatrice und Benedict, die im Lustspiel blitzschnell aufeinanderfolgen und gerade durch dieses Schnellfeuerwerk so ergötzlich wirken, sich bei weitem nicht so willig der Musik hingeben. Die Musik braucht Zeit und Wiederholungen. Fürs zweite liefert die aus Shakespeares Komödie herausgeschälte Seitenhandlung „Beatrice und Benedict“ für sich allein nicht hinreichenden Stoff für eine ganze Oper. Ihr dramatisches Interesse ist ziemlich gering, jedenfalls sehr kurzathmig. Berlioz' ursprünglicher Plan, die Oper einaktig zu machen, war wohl der richtige. Wir bekommen zu wenig Handlung und zu wenig Musik für einen ganzen Abend. Um wenigstens dem letzteren Mangel einigermaßen abzuhelfen, hat Herr Felix Mottl den ganzen gesprochenen Dialog in Recitative umgewandelt, die mitunter einen beträchtlichen Raum einnehmen. Diese Recitative (stellenweise etwas „meistersingernd“) heben sich durch prägnanten und lebhaften Ausdruck mitunter vortheilhaft zwischen zwei Berliozschen Musiknummern heraus. Immerhin bleibt es ein sonderbarer, ohne Beispiel dastehender Vorgang, den

Dialog einer französischen Opéra comique gerade für uns Deutsche, die wir doch selbst in ernsten Opern an Prosa gewohnt sind, für Gesang umzuformen. Die Reize der Berlioz-schen Oper sind fein und eigenartig, aber intermittirend und von geringer Energie. „Beatrice und Benedict" hat im Hofoperntheater von Anfang bis zum Schluß interessirt; um stark und nachhaltig auf das Publikum zu wirken, müßte diese feine Musik zugleich eine viel reichere melodische Erfindung, frischere Farben und lebendigere Bewegung entfalten.

Der neuste Biograph Berlioz', Herr Adolph Jullien, erzählt uns, daß Berlioz kein Hehl gemacht aus seinem Haß gegen Wagner, von dem er allerdings grausam behandelt worden war. Als Berlioz in einer Gesellschaft sich in maßlosen Ausfällen gegen Wagner gefiel, wagte eine Dame die schüchterne Bemerkung, daß Berlioz und Wagner ihr doch verwandt vorkämen in ihrer Richtung. Berlioz empfand dies als die ärgste Beleidigung, sprang auf und verließ entrüstet die Gesellschaft. Es wurmte ihn tief, wenn man von „Wagner und Berlioz" sprach; als aber deutsche Journale gar das Trifolium „Wagner, Liszt, Berlioz" aufbrachten, kannte sein Zorn keine Grenzen. Herr A. Jullien, der auch über Wagner ein enthusiastisches Buch geschrieben, zieht sich zwischen diesen Gegnern so heil als möglich aus der Affaire. Er hätte es aber offen aussprechen können, daß Wagner zwar keine Symphonie wie „Romeo und Julie" zu schreiben vermochte, daß aber noch viel weniger Berlioz sich als Operncomponist mit Wagner irgendwie messen kann. Wagner hatte den großen Verstand, mit ganzer Kraft ausschließlich auf dem ihm entsprechenden dramatischen Gebiete zu verharren, während Berlioz einer traurigen Selbsttäuschung gefolgt ist, als er den Ehrgeiz seiner alten Tage für eine riesige Opern-schöpfung („Les Troyens") anspannte, welche doch schließ-

lich die Unzulänglichkeit seiner dramatischen Begabung bewies. Ich theile keineswegs die Ansicht, daß „die Zukunft“ diesen Trojanern noch den erhofften Lorbeer reichen werde. Schon das von Berlioz aus Virgils Aeneïde gezimmerte trostlose Textbuch macht die Oper halb unmöglich; die Musik ist in großem Sinn konzipirt, aber lahm, stockend, unlebendig, ist falscher Gluck. Das hindert uns nicht, den Franzosen als grobe Vernachlässigung vorzuwerfen, daß sie seit Berlioz' Tode, also seit zwanzig Jahren, nicht daran gedacht haben, eine seiner Opern aufzuführen. So viel Pietät oder wenigstens so viel Neugierde sollte man doch bei Berlioz' Landsleuten voraussetzen. Kein Pariser Theater denkt an eine Aufführung von „Beatrice und Benedict“ oder „Benvenuto Cellini“ — zwei leicht darzustellende, in Deutschland wiederholt gegebene und mit schönen Einzelheiten geschmückte Opern — noch weniger an eine Wiedererweckung der „Trojaner“. „Beatrice und Benedict“ ist in Frankreich bis heute unbekannt; die erste Abtheilung der „Trojaner“ (der Fall Trojas) gleichfalls unbekannt; „Benvenuto Cellini“, vor fünfzig Jahren in Paris durchgefallen, ist nie wieder gegeben worden; die „Trojaner in Karthago“ nach wenigen Aufführungen im Théâtre Lyrique (1863) für immer verschwunden. Der Mißerfolg dieses Werkes war einer der letzten und tiefsten Dolchstiche, an denen der alternde Meister verblutete. Berlioz ist (nach Gounods geistreichem Wort) wie sein heldenmüthiger Namensbruder Hektor unter den Mauern von Troja gefallen. So lange die Franzosen, welche in der Musik doch vorzugsweise eine Theaternation sind, diese vierfache Ehrenschuld nicht abgetragen haben — gleichviel mit was für einem Erfolg — so lange haben sie wenigstens keinen Grund, mit ihrer posthumen Berlioz-Verehrung gar so groß zu thun.

Manon.

(Oper in fünf Akten, von Henri Meilhac und Philipp Gille. Musik von J. Massenet. 1890.)

„Köstliche Musik, ein vortreffliches Buch, ausgezeichnete scenische Anordnungen und darin das einzige wirklich lachende Lied, das je componirt wurde!“ So schrieb Charles Dickens im Jahre 1855 aus Paris einem Freunde über die Oper „Manon Lescaut“ von Scribe und Auber. Die Oper, eine der letzten „Jugendsünden“ des 74 jährigen Auber, errang in Paris großen Beifall, fand aber keine weitere Verbreitung. In Wien kennt man daraus nur das von Dickens mit Recht gerühmte Lachlied: „C'est l'histoire amoureuse“ aus den Concerten der Carlotta Patti. Es ist das originellste Stück in der ganzen Oper, die übrigens in ihrem nachlässigen Couplet- und Quadrillenstil heute vollständig veraltet klingen dürfte. Manon war als brillante Coloraturpartie für Marie Cabel geschrieben, eine Bravoursängerin mit wunderbarer Kehle und gar keiner Seele. Es ist dieselbe Madame Cabel, welche zuletzt noch die Philine in „Mignon“ kreirt und von Gounod den Spitznamen bekommen hat: „La garde mobile du chant“. Die ganze Oper war auf ihren Ton gestimmt, den Ton herzloser Koketterie und unfeiner Lustigkeit. Nur in

dem letzten Duett der sterbenden Manon mit ihrem verzweifelnden Geliebten erhob sich Auber zu einem dramatischen Ernst und einer Innigkeit der Empfindung, die sonst nicht seine starke Seite gewesen. Die leichtfertige Behandlung des Stoffes durch Scribe und Auber widerstrebt dem heutigen Geschmack, aber welch starker dramatischer Reiz in diesem Stoffe selbst liegt, dafür spricht schon dessen bezaubernder Eindruck auf Dickens. Wäre Massenet der Wirkung dieses Sujets nicht sicher gewesen, er hätte es kaum unternommen, dasselbe nach Auber neuerdings zu componiren. Beiden Opern liegt die berühmte „Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux“ von Prevost d'Exiles (1697—1763) zu Grunde, der als Schriftsteller, Soldat, Geistlicher und Abenteurer ein vielbewegtes Leben geführt und zuletzt als Secretär des Prinzen von Conti Ruhe gefunden hat. Ein Meisterstück schlichter Erzählungskunst von spannender und rührender Gewalt, gehört die alte Novelle noch heute zu den populärsten Büchern in Frankreich und hat unzählige Nachahmungen bis auf Dumas' Kameliendame hervorgerufen. Ihr psychologisches Motiv ist der dämonische Zauber, mit welchem die schöne, ebenso leichtfertige als gutmüthige Manon den jungen Chevalier Des Grieux fesselt und verwirrt, bis er Sitte und Gesetz, endlich auch das Anstandsgefühl des Edelmanns mit Füßen tritt. Trotz ihrer unglaublichen moralischen Schwäche erzwingen doch die beiden so furchtbar bestraften jungen Leute unsere Sympathie. Sie bestehen nicht vor der Moral; aber die Poesie hat sie unsterblich gemacht. Alfred de Musset hat Manon in einem Gedichte verherrlicht; seine poetische Apostrophe

„Manon, sphinx étonnant, véritable sirène!
Coeur trois fois féminin — que je t'aime et te hais!“

ist in Massenets Oper dem Helden wörtlich in den Mund gelegt.

Das Stück beginnt mit der Scene im Posthaus zu Amiens,

wo Manon, die ihres Leichtsinns wegen von ihrem Bruder ins Kloster gebracht werden soll, Rast macht und dem zwanzigjährigen Des Grieux zum ersten Male begegnet. Von augenblicklicher Leidenschaft für Manon erfaßt, beredet er sie leicht, mit ihm nach Paris zu entfliehen. Im zweiten Akte finden wir das Pärchen bereits in Paris, bescheiden eingerichtet, im glücklichen Rausch der ersten Liebe. Dieser nimmt jedoch ein jähes Ende: der Vater des Chevaliers, von dem Versteck des Sohnes unterrichtet, läßt ihn gewaltsam aufheben und in die Provinz entführen. Manon tröstet sich mit dem Gedanken, es geschehe zum Besten ihres Geliebten, zugleich aber mit dem Glanz und Reichthum, den ein vornehmer Verführer, de Brétigny, ihr verspricht. Sie kann eben ohne schöne Kleider und Juwelen, ohne Bälle und Theater nicht leben. Drei Jahre später (im dritten Akt) sehen wir auf einem ländlichen Feste Manon als die gefeierteste Schönheit von Paris mit Brétigny erscheinen. Hier erfährt sie, daß Des Grieux im Begriffe stehe, Priester zu werden, und bereits seine Probepredigt gehalten habe. Sie reißt sich vom Arme ihres reichen Anbeters los und eilt in die Sacristei der Kirche St. Sulpice, um den Chevalier, der ihr im Abbékleide entgegentritt, wieder für sich und die Welt zu gewinnen. Lange widersteht er ihrem zärtlichen Flehen; endlich überrennt die alte Leidenschaft alle guten Vorsätze, und er flieht mit Manon aus dem Kloster. Diese Scene, welche Scribe und Auber sich haben gänzlich entgehen lassen, bildet bei Massenet den Höhepunkt der Oper. Manon reißt ihren Geliebten sofort wieder in den Strudel des Vergnügens. Um ihre kostspieligen Bedürfnisse zu befriedigen, ergiebt sich Des Grieux dem Hazardspiele. Wir sehen ihn im vierten Akte am Arme Manons eine verrufene Spielhölle betreten, wo er rasch fabelhafte Summen gewinnt, aber von einem rachsüchtigen Nebenbuhler, dem Generalpächter Guillot,

des Betruges angeklagt und sammt Manon verhaftet wird. In dem Textbuche findet sich nicht die geringste Andeutung einer Schuld des Chevaliers, ja er weigert sich ausdrücklich, mit den Uebrigen zu fliehen, im Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit. In Prevosts Erzählung hat Des Grieux, Manon zuliebe, vom Anfang an immer und professionsmäßig falsch gespielt, ist auch zweimal aus dem Gefängnisse ausgebrochen, um die wegen Betrugs und Diebstahls verhaftete Geliebte zu befreien. Massenets Librettisten sind in dem Bestreben, beide Charaktere von den schmutzigsten Flecken zu reinigen, so weit als möglich gegangen. Dadurch wird die Katastrophe unverständlich, und es begreift niemand, weshalb Manon, deren einziges Vergehen hier in der Abwechslung von Liebhabern besteht, zu lebenslänglicher Deportation nach den Kolonien verurtheilt wird. Das und vieles Andere bleibt uns freilich auch schwer begreiflich in Prevosts Erzählung, diesem treuen, naiven Kulturbild einer Zeit, deren sittliche und Rechtsbegriffe den modernen grell widersprechen. Ueber Manons Deportation heißt es dort nur ganz lakonisch: „man begann zu dieser Zeit eine Menge ausweisloser Leute (gens sans aveu) nach dem Mississippi einzuschiffen.“ Wir sehen im letzten Akt die Unglückliche in Fesseln unter militärischer Eskorte auf dem Wege nach Havre marschiren, von wo sie mit anderen Sträflingen nach Amerika eingeschifft werden soll. In der Original-Erzählung folgt ihr der treue Chevalier unter unsäglichen Mühen und Entbehrungen bis in die neue Welt; mit aufopfernder Liebe pflegt er die rettungslos Hinsiechende bis zu ihrem Tode und gräbt mit eigenen Händen ihr Grab. Unsere Oper, welche Zeit und Raum doch nicht gar zu weit ausdehnen wollte, läßt Manon schon auf dem Wege von Paris nach Havre an Erschöpfung sterben. Ihr reuevoller Abschied und ihr Tod in Des Grieux' Armen schließt das Stück.

Das Textbuch ist mit der Gewandtheit und Theaterkenntniß gearbeitet, die wir an den Herren Meilhac und Gille kennen. Sie konnten freilich nur einzelne Scenen aus dem Roman herausheben und in sechs „Bildern" aneinanderreihen; den leitenden Faden der psychologischen Entwicklung und manches erklärende Motiv muß der Zuschauer aus der Erinnerung hinzudenken. Die Scenen selbst sind lebendig behandelt und bieten viel Abwechselung. Von den auftretenden Personen absorbiren die beiden Liebesleute unsere ganze Theilnahme; für die anderen bleibt wenig übrig. Die beiden relativ wichtigsten unter diesen Nebenpersonen, der verlotterte Gardist Lescaut und der alte Geck Guillot, könnten allerdings in den Händen bedeutender schauspielerischer Talente zu originellen Charakterfiguren werden. Die Partitur ist die Arbeit eines feinen, geistreichen Kopfes, der über den vollständigen Musikapparat und über die modernsten Geheimmittel des dramatischen Ausdruckes verfügt. „Manon" scheint mir preiswürdiger als die großen lyrischen Tragödien, welche Massenets Ruf begründet haben: „Der König von Lahore", „Herodias" und „Der Cid". Die Opéra comique hat er nur als Anfänger mit „Don César de Bazan" betreten, welcher vor Jahren auch im Wiener „Ringtheater" auftauchte. Diese Jugendarbeit schien darauf hinzudeuten, daß Massenet sein Bestes im Fach der Spieloper leisten werde, ganz wie sein Lehrer Ambroise Thomas, ja wie im Grunde alle echt französischen Componisten. Die geringe Zugkraft des „Don César" mag den Componisten von dieser Bahn abgelenkt und der Großen Oper zugeführt haben. Erst zehn Jahre nach jenem Jugendwerk schrieb er wieder eine komische Oper, eben „Manon", welche meine damalige Diagnose zu rechtfertigen scheint. Auf der Musik zu Manon blüht zwar nicht mehr das jugendliche Wangenroth des „Don César", aber sie ist bei allem Raffinement noch immer natürlicher, maßvoller,

einheitlicher, als Massenets tragische Opern. In letzteren, von denen Wien nur den „Cid“ kennt, herrscht ein luxurirender Stil, ein Effektfieber, eine Spannung, ja Ueberspannung aller Empfindungen, welche nur selten das Gefühl reiner Befriedigung aufkommen lassen. In „Manon“ mußten schon der Schauplatz der Handlung und ihre den Conversationsstil bedingenden Charaktere dem Componisten größere Mäßigung und Einfachheit auferlegen. Die Musik schließt sich direct an Ambroise Thomas, Gounod und Bizet an, die auch in mancher Wendung vernehmlich durchklingen. Nur geht Massenet in der Auflösung der musikalischen Form und in dem Zurückdrängen des Musikalischen hinter das dramatische Interesse noch viel weiter und führt ganze Scenen durch, in welchen der Gesang eigentlich nur declamatorisch über dem Orchester sich bewegt. Seinen Leitmotiven — sie fehlen natürlich nicht — ist Dreierlei nachzurühmen: daß sie von geringer Anzahl, daß sie melodiös und einpräglich sind und daß sie nicht jeden Augenblick sich vordrängen. Das reizende syncopirte Motiv beim Auftreten Manons („Je suis encore toute étourdie“) und die den Chevalier ankündigende Violoncell-Cantilene ziehen als lichtere oder dunklere Wolken über alle Erlebnisse der beiden Liebenden. Ein hübsches Beispiel ist die erste Zwischenaktmusik, wo das schwärmerische Violoncellmotiv des Chevaliers nach je drei Takten von einer auf Manons Frohsinn anspielenden hüpfenden Figur abgelöst wird. Im Ausdruck leichter, auch schwärmerischer Sentimentalität ist Massenet am natürlichsten und glücklichsten; in einzelnen Momenten erreicht er vorübergehend auch die Höhe starker Leidenschaft. Die zarten, anmuthigen Zwiegespräche Manons und Des Grieux' im ersten und zweiten Akte, dann ihr tiefer und stärker bewegtes Duett in der Sakristei enthalten die schönsten Momente der Oper. Ungemein geschickt sind die Tänze dem Stil Lullys und Rameaus nachgebildet.

Im dritten und vierten Akte fällt (abgesehen von der Kirchenscene) die Musik entschieden ab. Der Ton natürlicher Fröhlichkeit scheint dem Componisten versagt; oder fühlt er sich zu vornehm, ihn herzhaft anzuschlagen? Zweimal hat Manon im Vollgefühle ihrer Triumphe ein jubelndes Lied anzustimmen: zuerst bei dem Volksfeste im dritten, dann in dem Spielsaale im vierten Akte. Man sehe sich die beiden Gesänge an; giebt es etwas bei aller Verschrobenheit Farbloseres? Hier, wenn irgendwo, war gesunde Natürlichkeit und feste Form unentbehrlich. Massenet thut aber alles Mögliche, um Melodie und Rhythmus zu verkrüppeln, den Gesang stotternd, den Frohsinn trübselig, den Wein sauer zu machen. Auch wenn der Gardist Lescaut sich im Spielsaal erbietet, „ein kleines Lied" zum besten zu geben, so kommt etwas zu stande, was keinem Lied, überhaupt keiner vernünftigen Melodie ähnlich sieht. Feine, überraschende Wendungen in der musikalischen Conversation, geistreiche, glänzende Details im Orchester werden dem Musiker fast in jeder Scene auffallen. Eigentlich besteht diese ganze Musik aus Details; sie bedeuten den Reiz und zugleich das Gebrechen von Massenets Partitur. Fein und pikant erdacht, mit sorgsamer, erfahrener Hand ausgeführt, ermangelt sie doch der reichlich strömenden originellen Erfindung, sowie der schönen Plastik der Form. Die reizendsten Motive schwimmen wie einzelne in den Strom geworfene Rosen vor unseren Augen davon. In einen richtigen blühenden Garten oder ein Gärtchen, worin sich verweilen läßt, werden wir gar selten geführt. Massenet ist der raffinirteste unter den französischen Operncomponisten; ein feiner Geist, aber im Grunde ein trockener Musiker. Die stete Besorgniß, gewöhnlich zu werden, verkünstelt seine Musik.

Trotz dieser Mängel nimmt Massenets „Manon" unter den neuesten Opern dieses Genres einen hervorragenden Platz

ein. Sie ist das Beste und Wirksamste, was die Opéra comique seit „Mignon" und „Carmen" hervorgebracht hat. Bewundernswürdig ist an Massenet seine Technik; oben auf der Bühne, wie unten im Orchester. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit behandelt er die Conversation; wie meisterhaft zeichnet er z. B. das Gespräch Manons mit dem Vater Des Grieux' auf dem Hintergrund eines aus dem Garten herüberklingenden Menuetts! Virtuos ist seine Instrumentirung, insbesondere in zarten Stellen. Wo er energisch auftreten will — und das thut er häufig auch an unpassendem Ort — da wird er leicht brutal. Keine leidenschaftliche Gesangsstelle ohne das Mitbrüllen der drei Posaunen sammt Tuba und gewaltigem Paukenwirbel. Das Orchester überschreit sich und das arme Liebespaar muß es natürlich auch. Und gar die Volksscenen! Hörte jemand, mit dem Rücken gegen die Bühne gewendet, den Chor der Reisenden, die aus der Postkutsche steigen, er würde darauf schwören, es sei der Ausbruch einer Revolution. Es ist traurig, daß selbst in solchen harmlos heiteren Scenen die Tradition der älteren Opéra comique jetzt gänzlich verleugnet wird. Wie diskret und wirksam haben Auber und Adam dergleichen kleinbürgerliche Bildchen ausgeführt! Noch wäre eine von Massenet eingeführte interessante Neuerung zu erwähnen: er läßt auch zu dem gesprochenen Dialog das Orchester ununterbrochen fortspielen. Das Prinzip des alten Melodrams, stellenweise schon von Auber und Ambroise Thomas glücklich verwendet, erscheint in „Manon" zum ersten Male mit strenger Konsequenz durchgeführt für alle Prosastellen. Mit rühmlichster Sorgfalt beachtet Massenet die Gesetze der Declamation, wovon man sich freilich nur aus der französischen Partitur überzeugen kann. Die deutsche Uebersetzung von F. Gumbert klingt holprig und ungefüg. Ganz unrichtig führt das Personenverzeichniß den Mr. Guillot als „reichen Pächter" auf,

statt als Generalpächter. Bei einem „reichen Pächter“ denkt man natürlich an einen Landmann; die französischen Fermiers généraux waren aber die Hauptpächter der Staatsmonopole und Zölle, vielfache Millionäre und durch ihren Reichthum wie durch ihre Verbindung mit den höchsten Hofstellen sehr einflußreiche Männer der Pariser Gesellschaft. Ein solcher Fermier général spielte im vorigen Jahrhundert eine ganz andere Rolle, und Mr. Guillot spielt auch in „Manon“ eine ganz andere Rolle, als ein „reicher Pächter“ schlechtweg.

„Manon“ hat in Wien eine glänzende Aufnahme gefunden. Sie verdankt dieselbe großentheils der trefflichen Besetzung der beiden Hauptrollen mit Fräulein Renard und Herrn van Dyck. Manon und Des Grieux verlangen, abgesehen von rein künstlerischen Qualitäten, unbedingt Darsteller, deren persönliche Erscheinung jene Figuren glaubwürdig und sympathisch macht. Das ist hier der Fall. Zu dieser natürlichen Mitgift, Jugend und Schönheit, gesellt sich noch das ausgesprochene musikalische und dramatische Talent der beiden Künstler. Die Rolle der Manon, für Mademoiselle Heilbronn geschrieben, liegt ziemlich hoch und stellt bedeutende Ansprüche an die Zungen- und Kehlenfertigkeit der Sängerin. Für die dunkle, etwas schwere Mezzosopran-Stimme der Renard war „Manon“ jedenfalls eine ungewohnte und schwierige Aufgabe. Sie hat dieselbe trotzdem glänzend gelöst und mit einigen Erleichterungen und Punktirungen getreu und wirkungsvoll durchgeführt. Im ersten Akt ist ihre Manon von liebenswürdiger Einfachheit und Bescheidenheit; im zweiten weiß sie ihrer Neigung für Des Grieux — den sie noch immer, aber schon mit der beginnenden Langweile der Verarmung liebt — eine kaum merkliche bezeichnende Schattirung zu geben. In den rauschenden Scenen des Volksfestes und der Spielgesellschaft hält sie ihre Fröhlichkeit stets in den Grenzen feinen Anstandes, in dem Duett mit dem

jungen Abbé endlich siegt sie ebenso unfehlbar durch ihre weiche Zärtlichkeit, wie durch die Energie der Leidenschaft. Aehnliches Lob verdient Herr van Dyck, über welchen der anwesende Componist sich ebenso enthusiastisch vernehmen ließ, wie über Fräulein Renard. Sein Chevalier Des Grieux hat meine ursprüngliche Ueberzeugung nur bestärkt, daß die französische Oper das angemessenste und fruchtbarste Feld ist für seine künstlerische Individualität. Möge Herr van Dyck nur keinem Gesangsathleten in die Hände fallen, der ihn zu einem Tannhäuser, Siegfried oder Tristan umschmieden will, zu einem Rufer im Streit!

Der Vasall von Szigeth.

(Oper in drei Akten, aus dem Italienischen des L. Illica und F. Pozza von Max Kalbeck. Musik von A. Smareglia. 1889.)

Beim Anblick des Theaterzettels mögen wohl sämmtliche Leser übereinstimmend an die Belagerung von Szigeth und Zrinys Heldentod gedacht haben. In Wahrheit hat aber die neue Oper mit Szigeth und Zriny, überhaupt mit Ungarn gar nichts zu schaffen. Die Handlung könnte ebensogut in Schweden oder in Portugal spielen, falls man überhaupt annehmen will, daß ein solches Wirrsal alberner Greuel in irgend einem Lande möglich sei. Wir erblicken beim Aufziehen des Vorhangs das Innere eines Doms, in welchem die Vermählung des Gutsbesitzers Andor mit der schönen Naja gefeiert wird. Eben hat eine Aebtissin (die in der Oper das Amt eines Priesters zu versehen scheint) das Paar gesegnet, als Naja mit einem Wehschrei leblos zu Boden stürzt. Es wird für die Todte ein Requiem angestimmt, und der verzweifelte Bräutigam verläßt mit der ganzen Gesellschaft die Kirche. Nur sein Bruder Milos bleibt zurück. Er wäre als der Bösewicht des Stückes zu bezeichnen, wenn dieses nicht deren zwei besäße, beide im Baßschlüssel, den genannten Milos und den „Vasallen von Szigeth" Rolf. Milos hat den alten Rolf

veranlaßt, der Braut seines Bruders, in die er verliebt ist, ein Gift beizubringen, das sie scheintodt niedersinken macht. Das ist gelungen, und Milos wartet nun in der Kirche das Erwachen Najas ab, um sich der schmählich Betrogenen zu bemächtigen. Rolf, der ein ebenso feiner Chemiker wie Bösewicht ist, läßt in der Kirche allerhand „starke Zauberdüfte“ aufsteigen, welche überflüssigerweise das „süße Verlangen“ des ohnehin sehr erhitzten Liebhabers zur Liebesraserei steigern sollen. Die vom Scheintod erwachte, gleichfalls betäubte Naja stürzt jubelnd in seine Arme und bedeckt ihn so lange mit Küssen, bis der Vorhang — wagnerisch „schnell“ — herabsinkt. Für einen kurzen ersten Akt liefert dieser, wie man sieht, eine ganz anständige Auswahl von Freveln und Schrecknissen. Aber auch an Unverständlichkeit läßt er wenig zu wünschen übrig. Der Zuschauer, dem die Ereignisse wie Felsblöcke auf den Kopf fallen, reibt sich betäubt und rathlos die Stirn. Rolf hat früher die Aeußerung hingeworfen, daß er von dem verstorbenen Vater der beiden jungen Herren um sein Lebensglück betrogen worden und dafür entschlossen sei, sich an den Söhnen zu rächen. Man braucht bloß diese wenigen Worte, die obendrein von dem Najadenchor und dem Orchester gänzlich verdeckt sind, zu überhören, um den Abend hindurch vor einem kompleten Räthsel zu stehen. Noch mehr. Der Zuschauer sieht den Altar langsam versinken, sieht in blendend rosigem Licht eine von singenden und harfenden Najaden umgebene Venus im Muschelwagen daherschweben — woher soll er wissen, daß dies Alles nur in der Phantasie des Milos sich abspielt? Muß er doch den geheimnißvollen Rolf nach seinen Thaten für einen richtigen Zauberer ansehen. Wir hören ferner das entzückte Liebesduett zwischen Naja und Milos; müssen wir nicht glauben oder können wenigstens glauben, Naja liebe wirklich diesen Milos und sei von ihm aus den Banden

einer aufgezwungenen Ehe errettet? Hell genug ist es ja auf der Bühne und lang genug die Liebesscene, um Milos von Andor wohl unterscheiden zu können. So, nach allen Seiten verwirrend, übertrifft dieser „Vasall von Szigeth“ an Unklarheit der Exposition noch weit den Verdischen „Troubadour“, dessen Vorgeschichte bekanntlich ein Haushofmeister in einer Mazurkastrophe explicirt, die niemand versteht und der niemand zuhört.

Auf diesen ersten Akt, der mit unheimlicher Geschwindigkeit die Hochzeit in ein Begräbniß und den Sarg in ein Hochzeitsbett verwandelt, setzt der zweite um so lustiger ein. In sommerlicher Landschaft giebt es Tanz und Lustbarkeit. Milos erscheint mit schmuckem Gefolge, schäkert mit den Mädchen und trinkt mit den Cavalieren. Auch Naja, die Todtgeglaubte, ist auf Rolfs Veranstaltung aus ihrer Gruft befreit und hierhergebracht worden. Sie wird gleich von dem überglücklichen Andor erblickt und umarmt. Nach den ersten Ausbrüchen der Freude enthüllt ihm Naja den an ihr begangenen Frevel. Andor bekommt einen erfreulichen Anfall von Muth, zerrt racheglühend seinen zechenden Bruder aus dem Zelt und stellt ihn dicht vor Naja hin. Milos aber, dem die Sache ungelegen kommt, befiehlt ohne Umstände, „die Hexe“ in Fesseln abzuführen. Und doch hat derselbe Milos wenige Augenblicke zuvor sich in reuiger Sentimentalität förmlich gewunden: er wolle Naja um Verzeihung bitten und „nach freier Wahl solle sie sich für ihn entscheiden, sein eigen sein!“ Weiter kann man wohl die Unverschämtheit nicht treiben. Von den Soldaten bedroht, wirft sich Naja zu Andors Füßen und beschwört ihn, mit ihr zu fliehen. Aber dieser edle Rächer wendet sich kaltblütig von ihr ab, weil — Rolf ihm zugeraunt hat, er solle Naja „aus Vorsicht“ verleugnen! Woher dieser niedere Knecht so ungeheure moralische Autorität

über Andor besitzt, fragen wir vergeblich. Aber unser Held fragt nicht, sondern folgt blindlings dem wüsten Rachegreis und überläßt Naja ihrem Schicksal. Er giebt das Zeichen zur Fortsetzung des Tanzes, und wieder dreht sich alles in lustigem Wirbel, nur unser Verstand steht stille.

Im dritten Akt sehen wir Naja in einem eleganten Gemach des Milos, unter Schloß und Riegel. Sie verzweifelt an jeder Hoffnung und wünscht sich nur einen raschen, schmerzlosen Tod. Damit kann der überall gegenwärtige, brave Rolf dienen. Nachdem er einen äußerst gefühlvollen Monolog zum Fenster hinausgesungen, reicht er Naja ein Giftfläschchen, das sie rasch austrinkt. Zu spät kommt Andor — ein kurzes Liebesduett und Naja ist eine Leiche, diesmal wirklich. Sie stirbt mit dem Ausruf: „Milos, Dir laß ich meinen Körper! Für Andor die Seele!“ Milos stürmt herein und nähert sich dem ihm vermachten Körper mit leidenschaftlicher Zärtlichkeit. Weil er dabei einige Thränlein vergießt, wird Andor gleich unendlich gerührt und will alles verzeihen. Aber davon will Milos nichts wissen; immer grausamer reizt er seinen Bruder durch das Ausmalen von Najas Hingebung, die er und nur er allein genossen. Schließlich umfängt er mit so zärtlicher Gluth die Leiche, daß es selbst Andor zu viel wird. Er erschlägt seinen Bruder, wird wahnsinnig und hört nur noch die schadenfrohe Schlußmoral Rolfs: „Rache hab ich geschworen und den Schwur gehalten. Hier liegt der Ertrag meiner Saaten!“ Wir danken sowohl für den Säemann, als für seine Ernte. Eine so widerwärtige, sinnlos gräßliche Handlung wie die des „Vasall von Szigeth“ ist im Bereiche der ganzen Opernliteratur schwerlich zu finden. Die Situationen sind unnatürlich in der Motivirung, verletzend in der Ausführung. Und die Charaktere? Man schwankt, welcher von den drei Männern, die an dem unschuldigen Opferlamm Naja sündigen

der jämmerlichste sei: Rolf, Andor oder Milos. Aus dieser Poesie „de sang et de boue“ wähnten wir doch schon herausgekommen zu sein. Die neue Oper beweist leider das Gegentheil.

Und die Musik? Beinahe fühlt man nach Erzählung dieses Textbuches sich versucht, gar nichts über die Composition zu sagen. Nicht als ob die Musik nicht besser wäre als der Text und Herr Smareglia kein vornehmerer Künstler als sein Poet. Aber die neuere musikdramatische Schule, zu der auch Smareglia gehört, zwingt uns andere Forderungen auf, als man ehedem an einen Operntext stellte. Ungleich den älteren naiven Meistern, welchen auch in der Oper der Reiz und das Gewicht der musikalischen Erfindung die Hauptsache war, erblicken die Neueren ihre künstlerische Aufgabe in der genauesten Auslegung und Ausmalung des Librettos. Was der Dichter vorschreibt, was der Dichter sagt, was der Dichter empfindet, das soll in jedem Takt musikalisch ausgedrückt, ausgepreßt sein, unbekümmert um den Schaffensdrang der selbständig erfindenden und formenden musikalischen Phantasie. Während die älteren Tondichter gleichsam aus eigenem Material einen musikalischen Körper formten, ähneln unsere Modernen dem Anatomen, der einem präparirten Leichnam die feinsten Gefäße kunstvoll mit farbiger Flüssigkeit ausspritzt. Sie erklären und behandeln die Musik in der Oper als ein bloßes Mittel für die Zwecke des Poeten. Gut. Dann aber muß ein solcher Componist vor allem darauf achten, daß, was er musikalisch zu interpretiren unternimmt, auch dieser Interpretation werth sei. Wenn er wirklich das Textbuch für die unumschränkte Macht anerkennt, die ihm — nicht bloß im großen und ganzen, sondern für jede einzelne Wendung — die Gesetze vorschreibt, dann darf er nimmer freiwillig sich in die Botmäßigkeit eines dramatischen Machwerkes begeben, darf uns kein Libretto zu-

muthen wie diesen „Vasall von Szigeth". Gern wiederholen wir, daß Smareglia eine sehr beachtenswerthe Begabung, Gewandheit und Effektkenntniß besitzt. Eine ausgesprochene Individualität haben wir allerdings aus seiner Oper nicht herausgehört; sie zählt zu jenen modern italienischen, welche eine Vermittelung zwischen dem späteren Verdi und dem jüngeren Wagner anstreben. Das bekannteste und bemerkenswertheste Produkt dieser Richtung ist Boitos „Mefistofele", und diesem möchten wir einen bestimmenden Einfluß auf Smareglias Oper zuschreiben. Boito ist freilich ein viel intensiveres Talent, seine Erfindung reicher und kühner. „Mefistofele" enthält einzelne reizvolle, originelle Stücke, an welche das Beste aus dem „Vasall von Szigeth" nicht hinanreicht — Lichtblicke, die uns wahrscheinlich noch heller erscheinen würden, ständen wir der ganzen Oper, als einer Verunglimpfung des Goetheschen Faust, nicht mit Grund voreingenommen gegenüber. Leider sind um diese Lichtpunkte im „Mefistofele" breite Schatten- und Schmutzflecke gelagert, von welchen der solidere „Vasall" sich frei zu halten weiß. In Smareglia kämpft die Natur des geborenen Italieners mit seinen deutschen Mustern und Errungenschaften; ja der größere Theil seiner Oper klingt mehr wagnerisch-deutsch, als italienisch. Viele unserer Landsleute werden dies dem Werke nachrühmen; für mein Theil gestehe ich offen, daß ich die unverfälschten, die italienischen Italiener vorziehe. Wir machen uns keine Illusionen darüber, daß diese in der Musik ausgestorben sind.

Treten wir näher an die Partitur heran, so zeigt sie uns Smareglias Stärke nicht sowohl in der Ursprünglichkeit und Originalität der Erfindung, als vielmehr in der geschickten Anpassung seiner Musik an die Situation und deren malerische Spiegelung im Orchester. Am glücklichsten beherrscht der Componist das Zarte, weich Empfindsame und Schwärmerische,

das er mit Wärme, aber mit geringer Abwechselung zum Ausdruck bringt. So hebt sich im ersten Akt die chromatische B-dur-Cantilene Andors („Ist's nur ein Traum?") freundlich heraus, eine frappant Spohrsche Wendung, die als Erinnerungsmotiv im letzten Akt wiederkehrt. Aehnlich in ihrer schmachtend modulirenden, chromatischen Weise klingt die Melodie Milos': „Schon fühl' ich sie liegen in meinen Armen", und wiederum ähnlich Najas Lied in A-dur im zweiten Akt. Der Componist läßt somit diese drei verschiedenen Charaktere dieselbe empfindsame, in Halbtönen schwelgende Sprache sprechen! Immerhin sind diese lyrischen Stellen die besten. Wo hingegen leidenschaftliche Energie und Schlagfertigkeit zu entscheiden haben, da mangelt dem Componisten die zusammenfassende Kraft. Er sucht dann die geistige Gewalt durch materielle zu ersetzen, die lebendigen Ideen durch bewährte Phrasen. Als Beispiel citiren wir das Finale des zweiten Aktes, die Allegrosätze der beiden Liebesduette: „Nimm mich, die Deine!" im ersten Akt, „Laß in einem langen Kusse" im dritten u. a. Frisch und anmuthig klingen die Volksscenen im zweiten Akt; volksthümlich, naiv sind sie nicht, am allerwenigsten national. Einzig der als Balletmusik eingefügte Czardas erinnert daran, daß das Stück in Ungarn spielt. Die sich ablösenden Gruppen der Landleute, Mönche, Soldaten, durch deren Strophen sich ein Walzermotiv schlängelt, formen sich zu einem gefälligen Ganzen, das seine Vorbilder, den Osterspaziergang in Boitos „Mefistofele" und in Gounods „Faust", keinen Augenblick verleugnet. Der dritte Akt wirkt noch weit trostloser und niederdrückender als der erste; er beginnt mit Klagen und Verwünschungen und endet mit Selbstmord, Todtschlag und Wahnsinn. Gerne erkennen wir das redliche Bemühen und das dramatische Talent, womit der Componist diesen Jammerscenen die entsprechenden herzdurchbohrenden Töne zu geben versucht und namentlich die

Sterbescene Najas weich und stimmungsvoll austönen läßt. Allein es läßt sich nicht verschweigen, mitten in diesen psychologischen und pathologischen Klangkunststücken schmachten wir doch nach dem, was wir gute Musik nennen. Diese ewige Gefühlsmalerei und Gefühlsquälerei, wie wird sie uns schließlich langweilig! Smareglias leidenschaftlich accentuirter Gesangstil und detaillirte Stimmungsmalerei verrathen ein sehr genaues Studium der neuesten Deutschen. Der Einfluß Wagners, des vornibelungischen Wagner, braucht nicht erst betont zu werden. Er ist handgreiflich gleich in der Introduktion der Oper; auch der deklamatorische Singsang Rolfs im dritten Acte und Aehnliches ist reiner Wagner. Wie viel Smareglia in der Instrumentirungskunst von Wagner profitirt hat, beweist die Vision Milos' im ersten Akte, dieses geheimnißvolle Schwirren der getheilten Violinen, die auf Harfen=Arpeggien und tiefen Klarinett=Tönen immer höher steigen. Alle die neuen Künste der Orchestration hält Smareglia in sicherer Hand; es sind ihrer, nach meinem Geschmack, nur zu viele, und sie drängen sich mit ihrer psychologischen Beredtsamkeit allzusehr an die Oberfläche. Den natürlichen, gesunden Orchesterklang wird eine spätere Zeit erst wieder aus Mozart lernen müssen. Trotz mancher werthvollen Eigenschaften hat mir der „Vasall von Szigeth“ doch nicht jenen befriedigenden Totaleindruck hinterlassen, welcher an eine schöne Erinnerung das Verlangen nach wiederholtem Begegnen knüpft. Das moderne Publikum, insbesondere das Wiener, wie ich glaube, dürfte vielleicht anders empfinden. Es öffnet sich mit Vorliebe allem Pathetischen, auch dem überspannt Pathetischen, und hat sich bereits in jenen Opernstil eingelebt, welcher die musikalische Substanz zerfasert, bis sie in Stimmungsduft aufgeht.

„Die beiden Schützen" von Lortzing.

(Erste Aufführung im Hofoperntheater am 15. Oktober 1889.)

Unsere Freunde im deutschen Reich dürften es mit einigem Erstaunen lesen, daß Lortzings komische Oper „Die beiden Schützen" jetzt im Wiener Hofoperntheater zum ersten, zum allerersten Male gegeben wurde — volle 52 Jahre nach ihrer Première in Leipzig! Dort hatte das lustige Stück, mit welchem sich Lortzing als Operncomponist eingeführt, glänzende Aufnahme gefunden und bald darauf einen sicheren Platz auf allen deutschen Opernbühnen. Die Hauptrollen waren den beliebtesten Leipziger Darstellern genau angepaßt, Lortzing selbst gab den dummen Peter. Was hat der vielseitig begabte Mann, der nebenbei Operncomponist, Textdichter, Kapellmeister gewesen, nicht Alles gesungen und gespielt während seines Engagements in Leipzig! Heute sang er den Masetto oder Papageno, morgen spielte er den Fritz Hurlebusch oder den Tischler im „Lumpacivagabundus", am nächsten Abend den Valentin im „Verschwender" oder den Peter Jvanow in seiner eigenen Oper „Czar und Zimmermann". Und das alles gleich liebenswürdig, gleich lebendig in Spiel und Gesang. Lortzing war damals ein schlanker, hübscher Bursch mit dunklen Locken und ausdrucksvollen braunen Augen, stets gut gelaunt und voll lustiger Einfälle. Wie sehr verändert,

früh gealtert erschien er uns, als er im Februar 1849 seine letzte Oper „Zum Großadmiral" im Josephstädter Theater dirigirte! Nur die leuchtenden Augen unter den grauen Locken und der gefurchten Stirne ließen den einst so lebensfrohen Mann wiedererkennen. Die theatralischen Mißjahre, welche der Revolution von 1848 folgten, hatten Lortzing in sorgenvolle Lage versetzt; hier in Wien, als Kapellmeister des Josephstädter Theaters, durchlebte er den unheilverkündenden vorletzten Akt seines Lebensdramas, dem in Berlin schnell der letzte folgen sollte. Der Aermste hat die Zeit der Tantièmen nicht erlebt. Das Josephstädter Theater, das Lortzings letztes Werk ins Leben rief, hat auch die meisten seiner früheren Opern in Wien zuerst gebracht: im August 1842 den „Czar und Zimmermann", im folgenden Jahr den „Wildschütz" und „Die beiden Schützen". Mit dem „Waffenschmied" und „Undine" war 1846 das Theater an der Wien dem Hofoperntheater weit vorangegangen. Die Wiener Hofoper hat sich eigentlich um Lortzing sehr wenig gekümmert; sie gab zwar den „Czar" schon im Jahre 1842, ließ aber dann volle achtzehn Jahre verstreichen, ehe sie den „Wildschütz", und weitere fünf Jahre, bevor sie den „Waffenschmied" zum ersten Mal aufführte. „Undine" erschien auf dieser Bühne erst 1881, und jetzt erst, ganz zuletzt, Lortzings erste Oper „Die beiden Schützen". Zunächst erklärt sich diese Verspätung wohl aus der rasch vorgreifenden Konkurrenz der beiden genannten Vorstadttheater, ebensosehr aber aus dem reichen Zufluß von Novitäten, die in dem Jahrzehnt 1837—1847 unserer Großen Oper sich darboten. Neue Werke von Donizetti und Verdi, von Meyerbeer, Auber, Adam, A. Thomas erschienen in rascher Folge, und da bei dem Publikum des Kärntnerthor-Theaters italienische und französiche Musik in höherer Gunst stand, als die deutsche, so glaubte die Direction, den anspruchslosen Lortzing leicht entbehren zu können. Hatte sie doch sogar

Spohr und Marschner auffallend ignorirt. Heute ist das Verhältniß fast umgekehrt, im Guten wie im Schlimmen. Sinn und Werthschätzung deutscher Musik haben sich in Wien ungemein erhöht und verbreitet, das ist die gute Seite. Das Uebel hingegen, welches jetzt der Wiederaufnahme Lortzings zu statten kommt, ist die außerordentliche Armuth an wirksamen neuen Opern, sowohl aus Deutschland wie aus Frankreich und Italien. Jede Opernbühne sieht sich heute genöthigt, ältere Werke wieder aufzufrischen, um einige Abwechselung in das Repertoire zu bringen.

Lortzing hat die Handlung einem französichen Vaudeville: „Les deux grenadiers“, entnommen, den Schauplatz und die Personen jedoch in sein geliebtes kleinbürgerliches Deutsch übertragen. Lortzing bewegt sich hier auf seinem eigensten Boden. Ein kleines deutsches Städtchen mit seinen gutmüthigen Spießbürgern, welche durch allerlei Verwechselungen und Mißverständnisse in ungewohnte Aufregung und in einen Wirrwarr gerathen, bei dem es natürlich ohne Prügel und Arretirungen nicht abgeht. Ein eingebildeter Amtmann, ein bornirter Gastwirth, ein fluchender Dragoner, ein furchtsamer dummer Junge — das sind die komischen Figuren, zwischen denen zwei Liebespärchen, ein muthwilliges und ein mehr empfindsames, ihre harmlose Intrigue spinnen. Lauter Typen, mit deren Charakteristik unser Componist gründlich vertraut ist und die in leicht veränderter Form uns auch sonst bei ihm begegnen. Die gut geführte Handlung ergiebt Scenen von unwiderstehlicher Komik, ohne dem Verstande Zeit zu lassen, über Unwahrscheinliches tiefer nachzudenken. Die Hand des Textdichters Lortzing ist in dem geschickten Aufbau der komischen Ensemblenummern nicht zu verkennen, leider auch nicht in der Trivialität des Dialogs und der Liedertexte.

Die neue alte Oper besitzt alle Vorzüge und Schwächen

Lortzingscher Musik — wer könnte über diese noch etwas Neues sagen! Mit dem „Wildschütz" und dem „Waffenschmied" stehen die „Beiden Schützen" nicht auf gleicher Höhe der musikalischen Erfindung und formellen Ausführung; noch weniger erreichen sie den in seiner Weise klassischen „Czar und Zimmermann". Sie klingen veralteter durch allerlei zopfige Passagen, durch ihre Gesangstücke in Polonaisenform, ihre häufigen Rosalien und langen Wiederholungen. Aber wir begegnen darin manchem Musikstück, das wir zu den gelungensten des so liebenswürdigen Lortzing zählen müssen. Da ist vor allem die drollige große Soloscene des dummen Peter, der, zugleich tanzend und meist auf einem Tone singend, seine Abenteuer erzählt. Sie ist voll Leben, voll gesunder, natürlicher Komik; dieses einzige Stück, das originellste in der ganzen Oper, würde hinreichen, Lortzing zum Meister seines Fachs zu stempeln. Dennoch lege ich noch stärkeren Nachdruck auf den einheitlichen, stets heiteren und natürlichen Ton, welcher das Ganze beherrscht. Selbst die sentimentalen Stellen Gustavs und Carolinens treten niemals durch übertriebenen Ausdruck aus dem Rahmen des Lustspiels. In ernsten Momenten ist Lortzings Musik warm und herzlich, aber niemals pathetisch. Es ist etwas Anderes, ob Liebessehnen und Abschiedsschmerz in einer heroischen großen Oper oder in einer kleinen komischen zu schildern sind. Ein Genrebild darf nicht mit den Mitteln und Formen des Historienbildes wirken. Das Hauptmotiv kann das gleiche, der Stil muß ein anderer sein. Und diesen Grundsatz hat Lortzing stets festgehalten. Seine durchwegs anspruchslose Haltung und gesunde Natürlichkeit können allen seinen Nachfolgern in der deutschen komischen Oper und vollends in der Operette zum Muster dienen. Diese Eigenschaften wirken auf den Hörer mit einer einschmeichelnd überzeugenden Kraft selbst dort, wo sie unbedeutenderen Musikstücken anhaften, die ja in keiner

Lortzingschen Oper ganz fehlen. Bei mancher gar zu selbstverständlichen Melodie oder allzu kindlichen Scene überfliegt uns wohl ein Lächeln, das ungefähr sagen will: Unbegreifliche Zeiten, welche sich an dergleichen ergötzen konnten! Aber in dieses moderne Selbstbewußtsein mischt sich doch ein bischen Neid auf unsere Voreltern, denen „Die beiden Schützen" einen genußreichen, frohen Abend bedeuteten. Sind jene „unbegreiflichen" Zeiten nicht auch glücklichere gewesen? Etwas wie ein Hauch aus jenen Tagen naiver Genügsamkeit schleicht sich doch in unser eigenes Herz, und wir leihen den einfachen Melodien und harmlosen Späßen ein freundliches Ohr, weil sie naiv und anspruchslos sind. Wir sitzen vor der Bühne fast wie vor einem trauten Kaminfeuer und wärmen uns, früherer Zeiten gedenkend, an dem derben Humor der Handlung und der gemüthvollen Fröhlichkeit der Musik.

Liszts „Heilige Elisabeth".

(Erste scenische Aufführung im Hofoperntheater 1889.)

Unanfechtbare Zeugnisse bestätigen es, daß Liszt die scenische Aufführung seines Oratoriums „Die heilige Elisabeth" grundsätzlich verworfen hat. Als ihm zu Ehren 1884 im Weimarer Hoftheater diese Darstellung zum ersten Male stattfand, äußerte er nachdrücklich gegen seine Schüler und Freunde, sein innerstes Gefühl widerstrebe der theatralischen Ausstattung eines Werkes, das er „zur Erbauung" geschrieben habe. Ganz genau erkannte Liszt das Oratorium und die Oper als zwei Kunstformen, die, sich eng berührend, ja scheinbar vermischend, doch verschiedenen Gesetzen unterliegen, andere Ziele mit anderen Mitteln anstreben und — noch ganz abgesehen von der Musik — schon eine durchaus verschiedene Anlage des Textbuches zur Voraussetzung haben. Ein Oratorium scenisch, als Oper, aufzuführen (wie es einmal auch die Düsseldorfer Künstler mit Mendelssohns „Paulus" gethan) ist und bleibt eine Dilettantenidee. Allein Liszt, der in seiner angeborenen Liebenswürdigkeit nicht leicht „Nein" sagte, vermochte es am wenigsten gegen einen persönlichen Wunsch seines hohen Herrn und Gönners. Was Herrn Director Jahn betrifft, so ist er ein viel zu feiner Musiker, um nicht das Widerspruchsvolle jenes Unter-

nehmens so gut einzusehen, wie Liszt selbst es eingesehen hat. Er ist auch viel zu sehr Theaterkenner, als daß er der kostümirten „Heiligen Elisabeth" einen Kassenerfolg zutrauen sollte. Was mag ihn also trotzdem dazu bewogen haben? Wahrscheinlich dieselbe Influenza, an der seinerzeit auch Liszt gelitten. Es wäre übrigens bare Heuchelei, wollte man behaupten, Liszts Werk habe durch die scenische Einkleidung an Wirkung eingebüßt. Vielmehr kann es ein Gewinn heißen, wenn wir durch poetisch erdachte, theils liebliche, theils prunkvolle scenische Bilder halb abgezogen werden von der unsäglichen Langweiligkeit dieser Musik. Die Augenweide auf der Bühne wirkt hier wie eine gelinde Narkose, welche die unserem Ohre zugefügten Schmerzen angenehm verschleiert. Noch Eines können die Bewunderer der „Heiligen Elisabeth" zu Gunsten ihrer Kostümirung anführen. Es giebt nämlich kein zweites Oratorium, das sich so eng, so unerlaubt eng an das Opernwesen andrängt, wie die Lisztsche „Elisabeth". Sie enthält nicht den geringsten epischen, erzählenden Zwischensatz und ist durchwegs dramatisch geformt. Der Einzug der magyarischen Gesandten in den Wartburgsaal, der Kreuzfahrermarsch mit großer Trommel und Becken, die Gewitterscene mit dem einstürzenden Schloßhof — das alles reicht dem Opernregisseur förmlich die Hand. Dazwischen freilich wieder bußfertige Andacht, mystische Salonheiligkeit, die in ihrem unersättlichen Sichselbstgenießen uns daran mahnt, daß es doch ein Oratorium ist, was sich hier ins Theater verirrt hat. Dem Theater widerstrebt das breit ausgesponnene Rosenwunder, der Chor der Armen und Bresthaften, Elisabeths Tod und Verklärung, endlich die Leichenfeier mit den küchenlateinischen Hymnen. Ein längere Lebensdauer als im Concertsaal hat die „Heilige Elisabeth" auch im Opernhause nicht zu hoffen. Diese Musik ist doch zu niederdrückend in ihrer Erfindungs-

losigkeit, in ihrer Monotonie und Verkünstelung. Gleich das endlose in Terzen flötende Orchestervorspiel macht uns ungeduldig mit seiner raffinirten Unschuld und alkoholisirten Kindlichkeit. Lebendiger wird die Sache im ersten Akt, wo der Kinderchor (er könnte in einer opéra comique stehen) sogar zu einem Balletdivertissement benutzt wird. Im zweiten Akt folgt auf eine phrasenreiche, äußerst saftlose Jagd-Arie des Landgrafen das vielbesprochene „Rosenwunder". Es ist mehr ein Rosalienwunder im musikalischen Sinn, indem das dürftigste Motiv sich in Liszts Händen in eine endlose Kette sogenannter Rosalien verwandelt, welche den Componisten vielleicht zum Heiligen, den Hörer gewiß zum Märtyrer machen. Höchst bezeichnend für Liszt ist folgende Bemerkung zum „Rosenwunder" auf Seite 69 der gedruckten Partitur: „An dieser Stelle und bei dem Eintritt des Chors „Ein Wunder hat der Herr gethan" soll das Orchester wie verklärt erklingen. Der Dirigent wird gebeten, den Takt kaum zu markiren, und da dies gesagt, sei noch hinzu bemerkt, daß der Componist das übliche Taktschlagen als eine sinnwidrige, brutale Angewohnheit betrachtet und es gerne bei allen seinen Werken verbieten möchte. Musik ist eine Folge von Tönen, die sich einander begehren, umschließen — und nicht durch Taktprügel gekettet werden dürfen." Die Töne, „die sich begehren und umschließen" — wie bald würden sie sich in den Haaren liegen ohne den von Liszt verdammten Taktirstab! Auch sonst noch findet man in der Partitur manche kostbare Anweisung. Zum Beispiel (S. 71) unter der Harfenstimme die Mahnung: „Nicht als Fingerübung abzuspielen!" Der arme Harfenspieler soll also diese allergewöhnlichsten Dreiklangarpeggien noch mit einer besonderen Frömmigkeit vortragen!

Wir dringen nicht weiter in die Einzelheiten der Composition, die ja aus dem Concertsaale sattsam bekannt ist. Was

aber in der Operndarstellung stärker als je hervortritt, ist Liszts Abhängigkeit von Richard Wagner. Die „Heilige Elisabeth" ist ohne den Tannhäuser und Lohengrin gar nicht denkbar. Dieselben Melodiewendungen und Akkordfolgen, dieselbe zwischen Recitativ und Arioso schwebende declamatorische Behandlung des Dialogs. Man höre die Jagd-Arie des Landgrafen und die Begegnung mit seiner Gemahlin, Elisabeths Abschied beim Ausmarsch der Kreuzritter, ihre Scene mit der Landgräfin Sophie, ihre lange letzte Monodie — es ist der reine Wagner, ohne Wagners Talent. Offenbar hat der doppelte Respekt vor dem Weltruhm des Freundes und vor dem eigenen geistlichen Gewand Liszt von der Opernbühne abgehalten; dafür mochte er gern der Richard Wagner des Oratoriums werden. Ein leicht begreiflicher Ehrgeiz. Aber damit ist's nicht gethan, daß man mit Wagnerschen Phrasen arbeitet und die heilige Elisabeth, ihren Gemahl und die Landgräfin genau so singen läßt, wie Elsa, Lohengrin, Ortrud, und meistentheils eine Person wie die andere. Die mangelnde Begabung, unmittelbar musikalisch zu charakterisiren, sucht Liszt durch allerhand Symbolik von außenher zu ersetzen. Er verwendet ein altes deutsches Pilgerlied, ein ungarisches Kirchenlied, die katholische Antiphonie „Quasi stella matutina", endlich eine Intonation aus dem Gregorianischen Gesang — Citate, welche als „Leitmotive" das ganze Oratorium hindurch ihr duckmäuserisches Wesen treiben. Jeder unbefangene Hörer findet wohl die Betonung des Schlachtrufes „Gott will es!" mit dem Motiv f, g, b — b, c, es (unisono, in gleichen halben Noten) abgeschmackt und häßlich. Wird er sie schön finden, wenn ihm Liszt sagt, daß dieses Motiv die Gregorianische Intonation des „Magnificat" ist? Selbstverständlich bringt ein so umfangreiches Werk von Liszt auch interessante und geistreiche Stellen — ich erinnere vor allem an die effektvolle Malerei

des Gewitters. Auch der Engelchor an der Leiche Elisabeths wirkt durch zarten, stimmungsvollen Klang. Will man aber an einem Beispiel erkennen, was bloße Stimmungsmalerei ist und was echte Musik, so vergleiche man mit dem Lisztschen Engelchor „Himmelsrosen sind entsprossen" den analogen Verklärungsgesang in Schumanns Faust-Musik: „Jene Rosen in den Händen."

Das Werk war mit ebensoviel Pracht als poetischem Feingefühl scenirt. Die Huldigung im Wartburgsaal, die Verklärung während des Rosenwunders, der Kreuzfahrerzug, die Gruppirung der Engel um die Leiche Elisabeths — welch herrliche Bilder! Solosänger, Chor und Orchester (unter Hans Richters Leitung) — sie alle haben an dieser „Heiligen Elisabeth" viele Wochen lang unablässig studirt und probirt. Solcher Eifer verdient das größte Lob. Nur daß er an ein ganz aussichtsloses Werk verschwendet ward, an ein Werk, das nicht einmal aufs Theater gehört, ist zu beklagen. Mit demselben Aufwand von Zeit und Geld war leicht eine neue Oper herauszubringen, welche allgemeines Interesse erregt und den Sängern wie dem Publikum Freude gemacht hätte. Beide gingen bei der „Heiligen Elisabeth" recht leer aus. Beide sehnen sich nach dankbaren neuen Opern. Der Leser dürfte schließlich erfahren wollen, wie der äußere Erfolg des veroperten Oratoriums ausgesehen habe? Es war ein „succès d'ennui", eine seltsame, aber nicht eben seltene und keineswegs ganz verächtliche Art von Erfolg. Wenn die Leute sich bei der Composition eines berühmten Mannes gelangweilt haben, so sind sie leicht geneigt, das Werk für ein gelehrtes und tiefsinniges zu halten. In diesem Sinne that einmal Sainte-Beuve den monumentalen Ausspruch: „L'ennui a son prestige."

„Die Flüchtlinge“

(komische Oper in drei Akten von Bernhard Buchbinder, Musik von Raoul Mader. 1891).

Nach einem von den Deutschen gewonnenen Gefecht werden mehrere französische Offiziere als Gefangene fortgeführt. Zweien von ihnen gelingt es, zu entwischen. Der erste, Prinz Lambignac, flüchtet sich in eine Villa, wo er zwei liebenswürdige Mädchen, Bertha und Gusti, Tochter und Nichte des pensionirten Obersten Bander, antrifft. Sie lassen sich nach einigem Sträuben erweichen, den feindlichen Offizier zu verstecken. Es ist höchste Zeit, da der deutsche Sergeant Eisenrost bereits mit seiner Mannschaft anrückt, um dem Entflohenen nachzuspüren. Bertha drängt diesen in die Garderobe ihres auf einer Reise befindlichen Vaters, von wo er in dessen Uniform und Perrücke als — Oberst Bander herauskommt. Inzwischen hat der zweite Flüchtling, Adjutant Dumont, sich gleichfalls in die Bandersche Villa gerettet. Nach Lambignacs Beispiel bemächtigt auch er sich einer Uniform und Perrücke des Alten und wird schnell von den Mädchen für den Bruder des Obersten ausgegeben. Im zweiten Akte finden wir das Personal vermehrt durch ein ältliches Fräulein Emma v. Gleichen und einen geckenhaften Baron Lippnick, Berthas Verlobten. Die Gesellschaft ergeht

sich sehr heiter beim Kaffee im Garten. Die verkleideten Offiziere, beide bereits gründlich verliebt in die Tochter und Nichte des Hauses, machen zum Scheine der alten Jungfer den Hof und schlagen ihr sogar eine Entführung vor, um in ihrem Wagen sicher über die Grenze zu gelangen. Gleichzeitig bereden die Mädchen den Baron Lippnick, zum Scherz auch eine Uniform (die dritte!) des alten Obersten anzuziehen und diesem in der spaßhaften Verkleidung entgegenzugehen. Während das alles eiligst ins Werk gesetzt wird, erscheint unerwartet der wirkliche Oberst Bander, der nun drei Doppelgänger vor sich sieht. Im dritten Akt wird dem Oberst weisgemacht, Lambignac sei sein alter Kriegskamerad Larassi, der sich mit dem Adjutanten eingefunden habe, um die alleinstehenden Mädchen zu beschützen. Der Sergeant Eisenrost, im Grunde ein Schafskopf, hält sich für einen feinen Diplomaten — wie man denn häufig gerade auf diejenigen Eigenschaften pocht, die man am wenigsten besitzt. Er hat sich durch zwei Akte hindurch narren lassen und geht noch im dritten in die Falle, als die beiden französischen Offiziere in Bauernkleidung ihn um einen Passirschein bitten, den er ohne weiters ausfolgt. Die beiden Flüchtlinge sagen eben ihren Geliebten ein letztes, schmerzliches Lebewohl, da stürzt plötzlich ein Soldat — wir haben ihn längst erwartet — auf die Bühne und bringt die Nachricht, daß der Friede geschlossen sei. Und dieser Friede verschafft uns seinerseits die beglückende Aussicht auf eine Doppelheirat.

„Die Flüchtlinge" kann man ohne weiters eine Faschingsposse nennen. Die Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche der Handlung sind so riesig, daß man trotz des Kriegsgewitters und der steten Lebensgefahr der beiden Offiziere keine einzige Scene ernst nehmen kann. Die Blindheit und Dummheit aller durch die Verkleidungskomödie Gefoppten überschreitet jedes erdenkliche Maß. Die Figur des gefährdeten Liebhabers, der,

als alter Oberst verkleidet, über Gicht klagt und hustet, man kennt sie hinlänglich aus Kotzebues und anderen Possen. Aber auf einmal vier solche asthmatische Heldengreise auf der Bühne zu sehen, das ist mehr, als man billigerweise erwarten kann. Wenn wir an das Libretto nur die Ansprüche einer Posse stellen, so können wir dem Verfasser das Lob nicht versagen, daß er das bunte Durcheinander gewandt und lustig arrangirt hat. Ausschließlich auf Situationskomik bedacht und stets auf der Jagd nach neuen Ueberraschungen, konnte er sich um die Charakteristik der einzelnen Personen nicht viel kümmern. Die beiden galanten Offiziere, der bärbeißige Oberst, die verliebte alte Schachtel, der dummpfiffige Sergeant, der näselnde, geschniegelte Baron — es sind lauter wohlbekannte Physiognomien. Die beiden Schloßfräulein rechnen wir nicht dazu, da sie eigentlich gar keine Physiognomie haben. Der erste Akt wirkt recht erheiternd, im zweiten stockt die Handlung schon empfindlich, um im dritten beinahe einzuschlafen. Ohne diese Längen würde der anspruchslose Schwank einen noch größeren Lacherfolg erzielen, da der Verfasser sich weislich hütet, den Zuschauer durch pathetische Anwandlungen aus der einzig zweckmäßigen Faschingsstimmung zu reißen.

Die Musik ist von Herrn Raoul Mader, einem in Wien als Klavierlehrer und Gesangscorrepetitor geschätzten, auch persönlich liebenswürdigen jungen Mann. Als Componisten kannte ich ihn bis heute nur durch einige Lieder, die mir, offen gestanden, wenig Vertrauen einflößten. Schon aus den Titelblättern dieser einzeln erschienenen Lieder strömt ein eigenthümlich fader, süß-säuerlicher Geruch, welchem der schmachtende musikalische Inhalt völlig entspricht. „Bei dir allein!", Herrn Hofopernsänger Winkelmann gewidmet. „Wärst du mein eigen!", Herrn Hofopernsänger Sommer zugeeignet. „Dich will ich ewig lieben!", Herrn Kammersänger

G. Müller gewidmet. „Schläfst du, Liebchen, schläfst du schon?“, Herrn Hofopernsänger Schrödter gewidmet. Ich weiß wirklich nicht, ob das Liebchen schon schläft; wenn nicht, so braucht sie sich's nur noch einmal vorsingen zu lassen. Es sind durchaus Lieder, die, mit den gewöhnlichen musikalischen Flossen ausgestattet, im seichtesten Sentimentalitätswasser plätschern. Zeitweilig stecken etliche dankbare hohe Brusttöne ihre Notenköpfe heraus, nach dem Applaus des verehrlichen Publikums auslugend. Die sehr seltene Auszeichnung, daß vor einem noch durch keinerlei größere Arbeit legitimirten jungen Componisten gleich die Pforten des Hofoperntheaters aufspringen, mußte das Publikum natürlich mit erwartungsvoller Neugier erfüllen. Dasselbe wird mit Befriedigung wahrgenommen haben, daß Herr Mader in den „Flüchtlingen“ nur selten in seinen Schlafenden-Liebchen-Ton verfällt, vielmehr sich überwiegend einer bequemen Heiterkeit befleißigt, einer Heiterkeit, die in ihren Höhepunkten an jene Berliner Lieutenante erinnert, die „beinahe Sekt bestellt hätten“. Er scheint mehr aus Rücksicht für seine Gäste lustig zu sein, als aus innerem Drange. Jedenfalls verdient Herr Mader das Lob, daß er zwar stellenweise sentimental, aber nicht geradezu pathetisch, tragisch, wagnerisch wird; er will uns nie zeigen, daß er sehr gut eine heroische große Oper schreiben könnte, was er, wie ich vermuthe, auch wirklich nicht kann.

So wie das Textbuch billigerweise nur als Posse zu beurtheilen ist, so wird man die Musik der „Flüchtlinge“ vielleicht am richtigsten zur Operette rechnen. An und für sich bedeutet das durchaus keinen Tadel. Es giebt sehr gute Operetten, und ich möchte für mein Theil lieber die Partitur zur „Schönen Helena“ geschrieben haben, als den „Tribut von Zamora“; lieber die „Fledermaus“ als den „Vasall von Sziget“. Das Wichtigste ist immer das Talent, das sich in diesem

oder jenem Genre voll bewährt. Die Frage, ob ein erstes Kunstinstitut Operetten aufführen dürfe oder nicht, wird davon nicht berührt. Der Begriff der Operette ist übrigens ein schwankender. Manche „komische Oper" aus unserer Väter Zeit würde heute nur zu den Operetten gezählt werden, und die neuesten Wiener „Operetten" mit ihren blechgepanzerten Finales und Heldentenor-Partien hätten vor fünfzig Jahren „Opern" geheißen. Die wesentlichsten Merkmale der Operette: eine possenhaft komische Handlung, gesprochener Dialog und populäre, in knappste Formen gefaßte Melodie, stellen sie, der Oper gegenüber, textlich wie musikalisch auf ein ästhetisch niedriges Niveau. Dieses Niveau und nicht der größere oder kleinere Umfang ist entscheidend. Die „Cavalleria rusticana" ist ein einaktiges Bauernstück, und doch wird niemand sie eine Operette nennen, selbst wenn sie im Karl-Theater gespielt würde. Maders „Flüchtlinge" hingegen füllen drei Akte und beschäftigen die besten Kräfte der Hofoper, dennoch sind sie Operettenmusik. Wir finden darin alle in der Wiener Operette typisch gewordenen Effekte: fast jedes im $^4/_4$-Takt beginnende Gesangstück mündet in ein langsam wiegendes Walzertempo, das als Refrain zum Ueberdruß wiederholt wird; die Form des Strophenliedes macht sich auch in den Ensembles breit u. s. w. Auf diesem Boden bewegt sich Mader als ein leichtes, gut geschultes Talent, das einfache Musikformen geschickt handhabt, dem Charakter der Personen und Situationen im allgemeinen gerecht wird, sehr stimmgemäß für den Gesang und zweckmäßig für das Orchester setzt. Was man schwer vermißt, ist die Originalität der Erfindung. Ich entsinne mich keines einzigen Themas in den „Flüchtlingen", das mir als neu, packend, geistreich aufgefallen wäre. Ebensowenig bietet der dramatische Ausdruck oder die Struktur der musikalischen Formen irgend einen neuen, frappanten Zug. Die Ensemblenummern, die einen breiter aus-

geführten Bau erheischen, sind größtentheils auf Lortzingschen Schablonen zugeschnitten. Das giebt der Musik ein etwas verstaubtes Aussehen, denn bei aller Vorliebe für Lortzing scheint es mir doch bedenklich, fünfzig Jahre nach dem „Czar und Zimmermann“ Lortzingisch zu schreiben. Es fehlt aber der Musik Maders nicht bloß die Originalität, es fehlt ihr auch an Temperament. Von einem jungen Componisten herrührend, klingt diese Musik doch gar nicht jugendlich. Wie schwunglos und umständlich rückt sie in stets gleichem viertaktigen Rhythmus vor, wie zaghaft im Komischen, wie flau in der Liebe! Wie klebt das alles ohne innere musikalische Triebkraft an dem monotonen Metrum des Textes! Es ist nichts geradezu schlecht oder häßlich in der Partitur, nichts unehrlich, gekünstelt oder geheuchelt; aber es ist alles — nichts. Wenn ich einige kurze Konversationsstellen, wie z. B. das erste Auftreten der beiden Mädchen, ausnehme, und hin und wieder einen gelungenen Anfang, wie den des Lachterzetts, so bin ich fast am Ende mit der Aufzählung der Lichtblicke. Vielleicht wäre noch Einzelnes hervorzuheben, aber der Stempel des Ordinären und Geistlosen, der dem Ganzen aufgedrückt ist, macht es mir beim besten Willen unmöglich, tiefer ins Detail einzugehen.

„Sicilianische Bauernehre" („Cavalleria rusticana")

(von Pietro Mascagni. 1891).

In Italien kommen alljährlich 30 bis 40 neue Opern zur ersten Aufführung, im vorigen Jahre (1890) gab es deren sogar 54! Die meisten von ihnen rollen lautlos in ein Eckloch der Theaterstatistik, um nie wieder ans Licht zu kommen. Aeußerst selten ereignet es sich, daß die Erstlingsoper eines unbekannten Componisten auch nur im eigenen Vaterlande seinen Ruhm begründet. Die bedeutendsten Tonsetzer haben sich durch mißlungene oder halbgelungene Opernversuche erst zu ihren Meisterwerken durchtasten müssen. „Die ersten Hunde und die ersten Opern wirft man ins Wasser," pflegte Karl Maria Weber zu sagen. Aber mehr als eine Seltenheit, ein geradezu unerhörtes Ereigniß ist es, daß der erste dramatische Versuch eines jungen Italieners nicht nur in ganz Italien als Meisterwerk gefeiert, sondern sofort auch auf den größten deutschen Bühnen in deutscher Sprache gegeben wird. Die „Cavalleria rusticana" von Mascagni ist in der Musikgeschichte das erste Beispiel eines so raschen, fast augenblicklichen internationalen Erfolges. Wie lange mußten die berühmtesten italienischen Meister auf diese Ehre warten! Rossini hatte ein Dutzend Opern geschrieben, bevor sein „Tancred" über die Alpen drang.

Als Bellini durch seinen „Piraten“, Donizetti durch „Anna Bolena“, Verdi durch den „Ernani“ in Deutschland bekannt wurde, standen sie längst in hohem Ansehen bei ihren Landsleuten. Obendrein waren ihre Opern durch die italienischen Stagiones in Wien immer auf deutschem Boden schon eingeführt und erprobt, ehe sie in deutscher Sprache förmliches Bürgerrecht bei uns erlangten. Der „Cavalleria rusticana“ war allerdings der Umstand sehr förderlich, daß sie bei einer Preisvertheilung über siebzig Mitbewerber gesiegt hat. Dramatische Preisausschreibungen treiben meistentheils nur Mittelgut an die Oberfläche; schon deshalb, weil anerkannte Meister sich lieber fernhalten, während alle Stiefkinder des Glückes und des Talentes ihre sitzengebliebenen Partituren bei dieser Gelegenheit wieder offeriren. Es war eine neue originelle Idee des Mailänder Musikverlegers Sonzogno, nur solche Konkurrenten zuzulassen, welche noch niemals etwas für das Theater geschrieben haben. Pietro Mascagni, ein etwas leichtsinniger Bursche von 25 Jahren, befand sich in diesem Fall. Ein großmüthiger Mäcen hatte den Bäckersohn aus Livorno ins Mailänder Konservatorium gebracht. Pietro langweilt das trockene Studium; er geht durch, wandert als Kapellmeister einer fliegenden Operntruppe von Ort zu Ort und bleibt endlich in dem Städtchen Cerignola als Dirigent der dortigen Stadtkapelle hängen. Das ist wichtig für seine Beurtheilung. Ohne einen täglichen praktischen Verkehr mit der Bühne und dem Orchester wäre die sichere, effektkundige Technik, die sein Erstlingswerk aufweist, nicht erklärlich. Aus einem Zeitungsblatt erfährt Mascagni zufällig von der Preisausschreibung für die beste einaktige Oper. In zwei Monaten hat er seine Partitur vollendet und eingeschickt. Sie erhält den ersten Preis und wird in Rom im Teatro Constanza unter unbeschreiblichem Jubel am 18. Mai 1890 aufgeführt. Am

selben Morgen noch ein Namenloser, geht Pietro Mascagni als berühmter Mann zu Bett. Noch sind kaum zehn Monate seit jener ersten Aufführung verflossen, und schon ist die „Cavalleria rusticana" ein fester Bestandtheil des europäischen Repertoires.

Das Libretto der „Cavalleria rusticana" gehört zu den Glücksfällen des jungen Componisten. Die dramatische Kraft und die außerordentliche Popularität des gleichnamigen Volksstücks von Giovanni Verga haben der Oper mächtig vorgearbeitet. Diese ist auch bezüglich des Textes ein Unikum. Von einem ländlichen Singspiel in einem Akt erwartet jedermann eine heitere oder idyllische Handlung. Die „Cavalleria rusticana" ist ein kleines Trauerspiel, eine richtige Dorftragödie mit wilden Leidenschaften und blutigem Ausgang. In einem sicilianischen Dorfe hat der junge Gastwirth Turriddu, ehe er zu den Soldaten eingereiht wurde, ein kokettes schönes Mädchen, Lola, geliebt. Vom Heer zurückgekehrt, findet er sie als das Weib des Fuhrmanns Alfio und sucht Trost in den Armen der ihn leidenschaftlich liebenden Santuzza. Lola weiß jedoch den Turriddu wieder in ihre Netze zu locken. Er stößt Santuzza von sich, die nun, von Eifersucht getrieben, dem Alfio das sträfliche Verhältniß seines Weibes zu Turriddu verräth. Alfio rächt sich an dem Räuber seiner Ehre, indem er ihn im Messerkampf tödtet. Dies alles geschieht am Ostersonntag im Verlauf des Gottesdienstes, vor der Kirche.

Die von Herrn Oskar Berggrün verfaßte deutsche Uebersetzung gehört zu der schleuderhaftesten Marktwaare. Daß sie auch praktisch geradezu unbrauchbar ist, beweist der nothgedrungene Vorgang der Operndirektionen von Hamburg, Dresden und Wien, welche Berggrüns Uebersetzung total umarbeiten mußten. Hier wird thatsächlich ein ganz anderer Text gesungen, als der des gedruckten Librettos. Herr Berggrün hat seine Unfähigkeit als

Uebersetzer bereits an Samaras Oper „Flora mirabilis“ bewiesen, welche eine Blüthenlese, eine wahre Flora miserabilis an Schnitzern darbietet. Herrn Berggrüns Methode ist sehr einfach. Er macht eine rohe metrische Uebertragung und schreibt nun ruhig Silbe unter Note in die Partitur, unbekümmert, ob der musikalische Accent dazu stimmt oder nicht. Gleich in dem allerersten Worte des Einleitungschors, „Orangen“, legt er auf die erste Silbe O den Nachdruck. Es macht sich reizend, wenn ein halbdutzendmal gesungen wird: „O—rangen duften, die Lerche singt; jetzt ist Zeit für jedermann, fröhlich zu singen das süße Lied!“ Eine andere klassische Berggrüniade ist der Refrain: „Niemand froher sein kann — als ein wackrer Fuhrmann!“ Schon seine Titelübersetzung „Ländliche Ritterlichkeit“ mit dem häßlichen Gleichklang in der Mitte beider Wörter verräth den Mangel an musikalischem Gehör. Daß eine Opernübersetzung erstens gut deutsch und zweitens richtig musikalisch sein muß, scheint der Mann nie gehört zu haben. Zum Glück kann Herr Sonzogno, welcher die Theater zwingt, das Berggrünsche „Deutsch“ an der Kasse zu verkaufen, nicht auch die Künstler verhalten, es zu singen.

Aus der Musik zur „Cavalleria“ spricht unverkennbar ein frisches, energisches und ehrliches Talent. In unserer musikalisch talentarmen Zeit konnte es nicht ausbleiben, daß der Jubel über diese neue Erscheinung alle Besinnung verlor und nicht selten in eine Art Messiasanbetung ausschlug. Diese den Widerspruch herausfordernden Uebertreibungen, von denen ein Beispiel später citirt werden soll, dürfen uns trotzdem nicht irremachen. Ein so allgemeiner und spontaner großer Erfolg ist niemals ohne zureichenden Grund. Die Eigenthümlichkeit Mascagnis ließe sich vielleicht am kürzesten damit bezeichnen, daß er durchaus national italienisch und doch zugleich europäisch modern ist. Nirgends verleugnet er den Italiener. Der

Charakter seiner Melodien, ihr Vorherrschen vor der Begleitung, die sinnenfällige Rhythmik, die Schlußphrasen der leidenschaftlicheren Gesänge — alles italienisch. Hingegen herrschen in der „Cavalleria" modernere Anschauungen bezüglich des Dramatischen. Die Musik entwickelt sich streng scenisch, ohne die alte Arien-Schablone und die alten, lästigen Wortwiederholungen. Durchaus einheitlich, aus Einem Gusse geformt, enthält sie keine bloßen Lückenbüßer, keinen Passagen- und Trilleraufputz, keine widersinnigen Effekte. Die Harmonie wie die Orchestrirung lassen deutschen und französischen Einfluß durchblicken, aber keine direkte Nachahmung Wagners; den Hörer bedrückt weder die Tyrannei der Leitmotive noch der unendlichen Melodie. Die Sonne der Nibelungen hat auch jenseits der Alpen manchen wagnerisirenden Componisten ausgebrütet, der — wie Halms Ingomar nach dem Ausspruche von Robert Prutz — „lieber ein Lump auf Griechisch ist, als ein honetter Tektosage". Mascagni gehört nicht zu diesen. Er ist eine ursprüngliche Natur, wenngleich sich heute, nach seinem Erstlingswerk, noch nicht sagen läßt, er sei ein bahnbrechendes Genie, das eine geschichtliche Furche zieht. Worin sein Talent sich am stärksten und augenfälligsten zeigt, das ist das unmittelbare, sichere Treffen der Stimmung in jeder Scene, wie des dramatischen Ausdrucks im einzelnen. Eine starke Sinnlichkeit und leidenschaftliches Temperament durchglühen die ganze Oper, welche von Anfang bis zu Ende nicht bloß interessirt, sondern packt. Wie düster, unheimlich drohend schleicht die Fis-moll-Einleitung zu der ersten Scene zwischen Santuzza und Lucia; wie schauerlich ergreifend pocht das tiefe Es der Bässe bei dem Ausrufe Lolas: „O Gott, das Unglück naht!"; wie angstvoll aufgescheucht schwirren die Violinen, als Turriddu vor seinem Todesgange nach der Mutter ruft! Gar mancher treffliche Zug von feiner oder energischer Charakteristik wäre hier anzuführen. Ja, man

könnte in dieser Oper vortrefflich alles nennen, was im weiteren Sinne das Gebiet der musikalischen Konversation streift, mehr der aufgeregten Rede und Gegenrede angehört, als dem eigentlichen Gesange. Rein musikalisch hingegen ist mir die Erfindung Mascagnis zwar ansprechend, frisch, aber keineswegs reich oder originell erschienen. Melodien von jener schönen, unverwischbaren Prägung, wie sie aus den besseren Opern von Bellini, Donizetti, Verdi hervorglänzen, wird man in der „Cavalleria“ schwerlich namhaft machen. Wenn man den dramatischen Heißsporn Mascagni speciell als „Melodienkrösus“ feierte, ist man im ersten Rausche zu weit gegangen. Man sehe sich die Melodien an, die als solche in der Oper selbständig auftreten und wirken: das (auch in der Ouvertüre vorkommende) Andante appassionato Santuzzas: „Nein, Turriddu, o bleibe!“, die Serenade Turriddus, Alfios Rache-Allegro in F-moll, das Gebet „Preisen laßt uns den Herrn“ und Aehnliches — Neuheit, Originalität wird man ihnen nicht nachrühmen können. Die reizendste, zugleich einfachste und natürlichste Melodie ist das Stornello der Lola, ein Volkslied, wie man ihrer hundert in Italien hören oder in italienischen Volksliedersammlungen finden kann. Nicht viel besser als mit diesen pathetischen und sentimentalen Gesängen steht es mit den lustigen — sie entbehren der Originalität, aber auch der Natürlichkeit, und suchen diesen Mangel (dessen sich der Componist wahrscheinlich bewußt ist) durch eine erzwungene, scharfe Charakteristik zu verdecken. Das Fuhrmannslied mit seiner Molltonart und den heftig rückenden Modulationen straft Alfios Versicherung: „Ich bleibe doch stets froh“, Lügen; es ist nicht „froh“, sondern aufgeregt, wild, trotzig. Natürlichen, frischquellenden Frohsinn vermisse ich auch in dem Trinklied Turriddus, das erst im Refrain durch den hübschen Rhythmus von drei zu drei Takten sich wirksam aufschwingt. Und der

Eingangschor, athmet er wirklich die naive Sonntagslustigkeit von Dorfbewohnern oder nicht vielmehr den glühenden Hauch einer aufgeregten Wahlversammlung?

Daß den Hörer manche Melodie entzückt, die an sich weder besonders neu noch vornehm ist, kommt großentheils auf Rechnung der wirksamen Instrumentation. Mascagni ist ein Meister der Orchestrirung; er übt diese Meisterschaft in der Regel als echter Künstler, mißbraucht sie aber auch häufig zu rein materiellen Effekten. Gleich die Ouvertüre gewinnt uns durch ihre Klangschönheit. Leider hat der Componist sich durch Meyerbeers Beispiel (in „Dinorah“) zu dem falschen Effekte verleiten lassen, mitten in der Ouvertüre, hinter dem Vorhange, Turiddu seine Serenade singen zu lassen. Die Serenade gehört auf die Bühne, vor Lolas Fenster. Durch Klangschönheit entzückt auch das berühmte Orchester-Intermezzo, in welchem ein mächtig anschwellendes Unisono der Violinen sich mit Harfenakkorden und Orgeltönen zu einer Art Sphärenmusik verflößt. Vortrefflich versteht sich Mascagni auf die Beredsamkeit der einzelnen Instrumente. Er bringt da mitunter auch seltenere, vornehmere Instrumentaleffekte, womit nicht gesagt sein soll, daß er sie zuerst erfunden hat. Die wiederholten leisen Schläge auf die große Trommel (im Finale, gleich nach der Herausforderung) hat Verdi für den Ausdruck schwüler Beklemmung bereits in der Sterbescene der Desdemona verwendet, ja früher schon im „Rigoletto“. Der schöne Effekt der vereinzelten tiefen Harfentöne, welche in dem „Intermezzo“ die Dominante und Tonika (g, c) anschlagen, stammt von Boito aus dem Duett Fausts mit Gretchen. Die bedenkliche Seite von Mascagnis Instrumentirung ist das Getöse, der betäubende Lärm, in dem er sich häufig gefällt. Darin geht er über Verdi hinaus und verkehrt ländlichen Frohsinn in den Aufruhr einer Revolutions-

scene. Um das „Fuhrmannslied" zu accompagniren, arbeiten alle Blechinstrumente, Pauken, große und kleine Trommel und Becken eifrig zusammen. Geschmacklos ist das häufige Verdoppeln der Gesangsmelodie durch Posaunen, noch geschmackloser die Nothzüchtigung der Posaunen zu raschen, figurirten Stellen, wie in dem ersten Chor und in Alfios Lied. Unsere Hoffnung, Mascagnis vielgerühmtes reformatorisches Verdienst werde sich auch in einer Veredlung und Mäßigung des unerträglich angewachsenen Orchesterlärms äußern, ist getäuscht worden.

Wie verhält sich die neue Oper zu Verdi? In einer eben erschienenen und nach allen Seiten hin verschickten Broschüre: „Zur Erklärung der Cavalleria rusticana" wird jeder musikalische Zusammenhang Mascagnis mit Verdi rundweg geleugnet. Der Verfasser, Herr Pudor, dessen Aufsätze sich durch einen sehr starken Ton des Selbstgefühls auszeichnen, nennt die Cavalleria rusticana „das erste Werk der neuen Zeit", „die erste musikalische Offenbarung", „ein Werk, das noch die ganze musikalische Welt erschüttern wird"! An diese kleinen Schmeicheleien knüpft Herr Pudor die Behauptung, Mascagni habe mit Verdi gar nichts gemein. Bei Verdi sei alles nur „Gefühlsraffinement, Gefühls-Renommage, Gefühlsheuchelei, seine Musik pomphaft, aber innerlich hohl 2c.". Nur jemand, der Verdi nicht kennt, kann so sprechen. Verdi war niemals ein Gefühlsheuchler; auch was uns in seinen Opern übertrieben und roh erscheint, hat er aufrichtig so empfunden und unbefangen herausgesagt. Ob Mascagni ihn übertreffen werde, das mögen seine künftigen größeren Werke darthun; in der „Cavalleria" erreicht er keineswegs die Melodienfrische, die Originalität, die unerschöpfliche Erfindung Verdis. Er enthält sich nur mancher Geschmacklosigkeiten des früheren Verdi, und dies ver-

dankt er der Zeit, den musikalisch veränderten Anschauungen der Zeit, in welcher er aufwuchs; er verdankt es zum großen Theile Verdi selbst, dessen „Aïda" und „Otello" ihre Spuren in die „Cavalleria" unverkennbar eingedrückt haben. „On est toujours le fils de quelcun," sagt Beaumarchais. Auch Mascagni ist nicht vom Himmel gefallen, und als sein musikalischer Vater kann schlechterdings nur Verdi bezeichnet werden. Von Verdi hat die italienische Oper, hat speciell Mascagni die leidenschaftliche Spannung, die mächtigen Steigerungen, die Musik, „welche Blut zieht". Von dem jungen Verdi hat er die lodernde Sinnlichkeit, von dem alten die declamatorische Prägung. Und wie so manche melodische und harmonische Wendung dazu! Klingt nicht gleich die Serenade in der Ouvertüre Verdisch? Ist nicht Turiddus A-moll-Satz: „Laß mich, Santuzza!" mit seinem Triolengeklopfe Verdisch? Und Alfios wüthendes F-moll-Allegro (im Duett mit Santuzza), und die banalen Unisonos in dem Duett zwischen Turiddu und Santuzza — sind sie nicht Verdisch?

Ich durfte nicht verschweigen, daß die epidemisch sich fortpflanzende, schrankenlose Bewunderung der „Cavalleria" in Uebertreibungen verfällt. Das ist kein Unglück. Der Mascagni-Paroxismus hat das Verdienst einer Medizin gegen den Wagner-Paroxismus. Mascagni hat gegen das falsche ungesunde Prinzip des Wagnerstils ein richtiges und gesundes wieder zu Ehren gebracht: daß es ohne Melodie keine Musik giebt, ohne gesungene Melodie keine Oper. Bei höchst energischer Ausprägung des Dramatischen bleibt in der „Cavalleria" doch der Gesang herrschend, und im Gesang die zusammenhängende Melodie. Daß diese Vereinigung möglich, daß gesungene Melodien noch ergreifender, als declamirte, daß der Vollklang von Chören und Ensembles dramatisch noch mächtiger ist, als das eigensinnige Nacheinander- und Einzelsingen, das

wußte das Publikum allerdings längst aus Don Juan, Fidelio, Freischütz. Es glaubte aber unter der Tyrannei der Nibelungenmusik diese Wahrheit vergessen oder gar bekämpfen zu müssen. Jetzt erinnert man sich ihrer wieder, glaubt wieder daran. Dies ist das unbestreitbare Verdienst Mascagnis und die heilsamste Wirkung seines Erfolges.



Aus dem Concertsaal.

(1885—1891.)



1885.

Schottische Rhapsodie.

(Nr. 2, Op. 24, von Mackenzie.)

Der Componist, Alexander Campbell Mackenzie, geboren 1847 in Edinburgh, hat mehrere Jahre in Deutschland studirt, auch als jugendlicher Violinspieler im herzoglichen Orchester zu Sondershausen gewirkt. Seit 1865 wieder in seiner Vaterstadt Edinburgh ansässig, ist er durch eine Reihe von Gesängen, Klavier- und Orchesterstücken daheim beliebt geworden — der erste Schotte, der sich bisher als Componist hervorgethan. Auf dem Kontinent blieb Mackenzie so gut wie unbekannt. Hans Richter, welcher die beiden englischen Tondichter Cowen und Stanford kürzlich hier eingeführt, hat nun auch Mackenzie den gleichen Liebesdienst erwiesen. Seine Rhapsodie, „Robert Burns" betitelt, stellt sich die Aufgabe, den schottischen Naturdichter mit Orchestermitteln nachzudichten, was natürlich mit einem großen Aufwande von Lokalfarbe geschieht. Seit Mendelssohn in seiner „Fingalshöhle", Gade in seinem „Ossian" und der „Hochlands-Ouvertüre" sich von den gewaltigen Landschaftsbildern Schottlands inspiriren ließen, haben wir vergebens erwartet, es werde das musikalische

Großbritannien sein Vorrecht auf diesen Boden wenigstens nachträglich durch ähnliche Tongemälde darthun. Mackenzie hat es gethan mit mehr Anstrengung als schöpferischer Originalität. Ein musikalischer Walter Scott ist er nicht geworden. Sein Ideal scheint Liszt zu sein, dessen symphonische Dichtungen ihm in Form und Tendenz offenbar zum Vorbilde dienen. Wie jene, so ist die Burns-Rhapsodie Programm-Musik, wie jene besteht sie aus drei selbständigen, doch ohne Abschluß ineinander leitenden Sätzen. Jedem dieser drei Sätze ist eine Strophe von Robert Burns als Motto vorgedruckt. Das erste Allegro schildert die militärischen Tugenden der Schotten, die einst R. Bruce geführt — Sieg oder Tod! Hörnerfanfaren und schrille Flötenpfiffe mischen sich in einen martialisch punktirten Rhythmus der Geigen; das ganze, vorzugsweise auf malerischen und dramatischen Effekt abzielend, zeugt von wenig selbständiger Erfindung. Aus der lärmenden Siegescoda gerathen wir unmittelbar in ein „Andante dolente“ in G-moll. „She's broken her oow, she's broken my heart“ soufflirt uns das Motto; also eine Liebesklage. Das Thema, ein schlichter idyllischer Gesang der Geigen, von Flötenpassagen durchbrochen, ist offenbar schottisch-national. Ohne jeden Uebergang schließt sich ein lebhafter Bauerntanz an, eine schottische Kirmeß, mit Anklängen von Dudelsack und Pfeifen. Die Melodie wie das Motto: „Johnny is my only jo“ deuten auf ein wirkliches Volkslied. Das Beste an der ganzen Rhapsodie sind einzelne pikante Orchestereffekte, wie überhaupt die Instrumentirung eine sehr geschickte Hand verräth. Das, was instrumentirt wird, ist, wie bei so vielen modernen Compositionen, dieses Aufputzes jedenfalls bedürftig. Gesunde, reizvolle, zugleich neue Gedanken vermissen wir, und alles modulatorische und instrumentale Raffinement kann sie uns nicht ersetzen. Herr Mackenzie ist ein gewandter Techniker, wohl

auch eine poetische Natur, aber kein im höheren Sinne produktives Talent. Er berauscht sich an der Poesie von Dichtungen und Landschaften; aber auch diese Art Rausch schwatzt nur aus und erfindet nichts.

Kammermusik.

Interessant war uns die Bekanntschaft eines Octetts für Streichinstrumente von Svendsen. Der Componist, geboren 1840 in Christiania, hat sich nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Paris und Rom bereits Geltung errungen. Das Octett (Op. 3) gehört zu den Erstlingen Svendsens und zählt mehr als fünfzehn Jahre. Es ist von selbständiger, nicht besonders üppiger oder genialer, aber anmuthiger, echt musikalischer Erfindung; herzhaft, frisch empfunden und durchaus organisch entwickelt. In dem Streben nach einheitlicher Stimmung wird der Componist oft einseitig, indem er zu lange an denselben Motiven und Rhythmen kleben bleibt und es versäumt, durch scharf kontrastirende Themen und frei eintretende Episoden zu wirken. In den späteren symphonischen Werken Svendsens soll oft das Umgekehrte der Fall sein. Der erste Satz, dessen kräftiges achttaktiges Thema von allen acht Instrumenten unisono aufgepflanzt wird, erfreut durch herbe Frische; das Scherzo, ein zwischen Elfentanz und Walpurgisnacht hin und her wirbelndes Allegro, bringt hübsche Klangeffekte und humoristische Wendungen. Eine schlichte Liedmelodie beherrscht das Andante, das nur zu gedehnt und in der Durchführung monoton wird. Am wenigsten befriedigt das Finale mit seiner zweideutigen Lustigkeit und sehr langwierigen Aus-

spinnung. In diesem Werke von jugendlicher Frische und Naivetät entbehrt der Componist noch zu sehr der Herrschaft über die kontrapunktischen und polyphonen Hilfsmittel, durch welche man eine dürftige Melodie interessanter, eine stockende Entwicklung lebendiger zu machen vermag. Auch wirken die acht Instrumente überwiegend durch Verdopplung, also durch Klangstärke, und zeigen selten einen reell achtstimmigen Satz. Spezifisch Nordisches weht nur wie ein leichter salziger Hauch über das Ganze; nicht eigensinnig oder aufdringlich, wie so oft bei E. Grieg. Ich kenne zu wenig von Svendsen, um den Umfang und die Bedeutung seines Talentes beurtheilen zu können; sein Octett reicht aber jedenfalls hin, um unsere Dirigenten von Orchester- und Kammermusiken auf diesen modernen Componisten nachdrücklich aufmerksam zu machen.

Als Primgeiger glänzte im Octett Herr Arnold Rosé durch seinen stets reinen Ton, seine unfehlbare Technik und korrekte Auffassung. Das Einzige, was man hinzuwünschen möchte und was Herr Rosé sich nicht selber geben kann, ist Feuer und Temperament, feiner und lebhafter vibrirende Nerven. So viel Gelassenheit bei so viel Jugend! Ein Glück im praktischen Leben, aber nicht immer in der Kunst. Jungen Sängerinnen von schöner Stimme, aber kühlem Vortrag, wünscht man gewöhnlich, sie möchten sich bald recht tüchtig verlieben. Die „große Passion", hofft man, werde den Ausdruck schon beleben und erwärmen. Ich weiß nicht, inwieweit dieses Mittel auch für junge Violinspieler probat ist. Oder sollte unser trefflicher Rosé das Rezept bereits gebraucht haben? Dann versuche er's mit einer andern Apotheke.

Concert der Sängerin Christine Nilsson.

Es war uns eine Art Auferstehungsfeier gar lieber Erinnerungen. Vor zwanzig Jahren bewunderten wir im Pariser Théâtre lyrique zum ersten Male die schlanke, jugendlich schöne Gestalt der Nilsson. Mit Mozarts Tönen bestrickte uns zuerst die weiche, glockenhelle Stimme dieser „Königin der Nacht“, die in Wahrheit einer Königin des Lichtes glich. Dann später, vor neun Jahren, kam sie nach Wien. Welch ideale, ja geradezu einzige „Ophelia“! Ihre Stimme besaß nicht mehr die volle erste Jugendfrische, sie schmeichelte sich aber mit süßen, reinen Flötentönen unwiderstehlich in Ohr und Herz. Die letzten Jahre forderten abermals einen kleinen Tribut: mit Anstrengung gehorchen die höchsten Töne des Brustregisters; die tiefen geben nicht jene Klangfülle, welche die Sängerin durch breiten, offenen Ansatz beabsichtigt. Nur die Kopfstimme hat im Piano und kolorirtem Gesang ihren früheren Zauber bewahrt. Die schöne Ausgleichung der Register, der reine, sichere Tonansatz, endlich die glänzende Virtuosität — Vorzüge, welche die Nilsson zu einer der ersten Gesangskünstlerinnen stempeln — kamen in jedem ihrer Concertvorträge zur erfreulichsten Geltung. In der vollendet feinen Ausgestaltung des „Schmuckwalzers“ aus Faust ist bekanntlich die Nilsson von keiner Sängerin erreicht worden. Wer hätte ihr Gretchen, diese lichtumflossene Gestalt, vergessen! Frau Nilsson selbst schien von unwiderstehlicher Erinnerung an die Bühne erfaßt: sie sang die Arie, ihrer Concerttoilette zum Trotz, mit fast theatralischer Aktion und Mimik. Das ist neu und mußte als etwas im Concerte ganz Ungewohntes befremden. Prin=

zipiell kann man kaum verbieten wollen, daß beim Vortrage eines dramatischen Gesangstückes nicht auch das Mienenspiel der Sängerin eine lebhafte Mitempfindung widerspiegele, eine und die andere Handbewegung unterstützend hinzutrete. Eine Grenze muß jedoch bestehen zwischen der wirklichen Darstellung auf der Bühne und der bloß andeutenden im Concertsaale; sie richtig zu ziehen und einzuhalten ist Sache des Geschmacks und der Bescheidenheit des Vortragenden. Diese feine Grenzlinie wurde von Frau Nilsson leider nicht eingehalten. In dem Verdischen Miserere, das Frau Nilsson mit einem feingeschniegelten jungen Tenor, Herrn Björksten, sang, konnte man recht auffallend wahrnehmen, wo jene ästhetische Grenzlinie liege. Mitten zwischen Frau Nilsson und Herrn Björksten. Neben der dramatisch ausmalenden Sängerin stand kerzengerade der unbewegliche Tenorist, mit steif herabhängenden Armen und völlig lebloser Miene, ganz wie eine der eleganten Modepuppen in den Auslagekästen unserer Herrenschneider. Zwischen diese beiden Gegensätze gestellt, hat wohl jeder der Zuhörer sich mehr auf Seite der Nilsson geschlagen und ihre immerhin zu dramatische Vortragsmanier als die überzeugendere, bessere empfunden. Nach all den Glanzstücken der Nilsson ist uns doch das einfache schwedische Volkslied „Wermeland" das liebste geblieben. Der Zauber echten Volkstones webte darin und eine stille Wehmuth, die sich tief in jedes Herz eindrückte. Zwei Künstler, ein Sänger und ein Pianist, wirkten in dem Concert der Nilsson mit, ohne besondere Aufmerksamkeit zu erregen. Der bereits erwähnte schwedische Tenorist behandelt sein kleines, nicht übelgeschultes Stimmchen mit einer Gleichgiltigkeit, als wenn es gar nicht ihm gehörte. Ein Mechaniker in meiner Nähe paßte stark auf, ob dieser Sänger nicht rückwärts mit einem Schlüssel aufgezogen werde. Der Pianist hingegen, Herr Felix Dreyschock, spielt von selbst, und

das sehr stark. Er besitzt eine für seine Jugend bedeutende Bravour, die aber noch der Klarheit und Ruhe, wie des feinen Geschmacks entbehrt.

Rubinstein.

I.

Anton Rubinstein bot uns einen Concertcyklus von nicht weniger als sieben Abenden in ganz neuer Form: eine gespielte Geschichte der Klaviermusik von deren Anfängen bis auf die Gegenwart. Ausdrücklich angekündigt hat er diese Tendenz keineswegs; nicht einmal in dem Titel, welcher einfach „Cyklus von 7 Klaviervorträgen" lautet. Durch diese ganz allgemeine Bezeichnung wahrt sich Rubinstein völlig freie Hand, zu spielen, was und wie viel er will. Er hat kein „historisches Concert" versprochen, keine illustrirte „Entwicklung der Klaviercomposition"; so ist denn auch niemand berechtigt, aus diesem Gesichtspunkte, den uns ja Rubinstein nicht oktroyirt, Einwendungen gegen das Programm zu erheben. Gewiß. Aber der ganze Inhalt und die chronologische Anordnung der „Sieben Klaviervorträge" bekennt doch unverblümt, was diese Aufschrift verschweigt: die lehrhafte, historische Tendenz des Cyklus. Rubinsteins „Sieben Abende" sollen ebensovielen Perioden der Klaviermusik entsprechen. Der erste Abend umfaßt weitaus den größten Zeitraum, etwa zwei Jahrhunderte, nämlich von William Bird (geboren 1540) bis Mozart (geboren 1756). Er enthält auch die meisten Namen: zehn Tonsetzer mit 36 Stücken. Das ist etwas viel. Wir hätten die steifen Compositionen der Engländer Bird und Bull, die nur

Interesse für den Historiker, nicht für das Publikum haben, übrigens auch ohne Einfluß auf die weitere Kunstentwicklung waren, dem Concertgeber gern erlassen. Von den interessanten Genrebildchen Couperins und Rameaus mochten wohl zwei bis drei genügen, während sie in dem Programm zehn Nummern füllten. Wenn übrigens Rubinstein auf diese ältere Gruppe französischer Componisten ein besonderes Gewicht legen wollte, dann durfte er auch George Muffat nicht vergessen. Eine so lange Reihe von Klaviercompositionen dieser Periode kann die Theilnahme eines großen Concertpublikums kaum nachhaltig erregen; sie gewähren aber, auf dem heutigen Pianoforte gespielt, nicht einmal die richtige Anschauung ihres Originalcharakters. Sie müßten, wie es Ernst Pauer in London gethan, auf den Instrumenten ihrer Zeit (Virginal, Clavichord, Clavicymbel) vorgetragen werden, deren kurzer, zirpender Ton erst diese Art Klavierstil begreiflich macht, worin unaufhörliche Mordente, Pralltriller und ameisenartig durcheinanderrennende Passagen den Mangel an kräftiger Vollstimmigkeit und einfach getragenem Gesang zu ersetzen hatten. Erst mit der bahnbrechenden Erfindung, die Klaviersaiten durch aufschlagende Hämmerchen zum Tönen zu bringen, anstatt durch ritzende Kielfedern oder Metallplättchen, ist das moderne Klavierspiel um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erstanden. Was uns also von Bird, Bull &c. auf einem neuen Piano vorgetragen wird, ist zwar ihre Composition, aber es war anders gedacht, hat anders geklungen. Von dem geistvollen, viel zu wenig gekannten Domenico Scarlatti gab uns Rubinstein nur zwei, durch häufige Concertproduktionen allgemein bekannte Stücke: die Katzenfuge und die A-dur-Sonate. In der Czernyschen Ausgabe der Scarlattischen Sonaten standen Rubinstein ganz andere, ungehobene Schätze zu Gebote, deren Vortrag das Publikum zu viel größerem Dank verpflichtet hätte. Sebastian

Bach ist mit neun, Händel mit sechs Compositionen vertreten; gewiß nicht zu viel für die Bedeutung dieser Großmeister, wohl aber zu viel für das ohnehin maßlos ausgedehnte Programm. Jedenfalls hätte Bach, der Vater, zwei bis drei Stücke opfern dürfen zu Gunsten seines Sohnes Friedemann Bach. Dieser wahrhaft geniale Geist, den unsere Musikfreunde höchstens aus Brachvogels Roman kennen, durfte in dieser Reihe schlechterdings nicht fehlen. Man sehe sich seine „Zwölf Polonaisen" an. Erfindungen von reicher Phantasie und energischem Gefühl, und entscheide dann, ob nicht vieles darin (zum Beispiel Nr. 4 in D-moll) geradezu auf Beethoven hinweist. Joseph Haydn, von dem wir 24 Sonaten besitzen, ist von Rubinstein auffallend kärglich nur mit einer Partie Variationen bedacht. Von Mozart hörten wir die C-moll-Phantasie und das Rondo „alla turca". Man weiß, wie köstlich Rubinstein beide Stücke spielt, die er öffentlich sehr oft vorgetragen — aber gerade deshalb war in diesem Cyklus die Wahl anderer, minder bekannter Compositionen wünschenswerth. Daß Beethoven allein einen ganzen Abend in Anspruch nimmt, ist nicht anzufechten, wenngleich das Hintereinanderspielen von acht Beethovenschen Sonaten nur mit einer vollständigen Abspannung des Hörers enden kann. Hingegen dünkt es uns nicht motivirt, Chopin einen ganzen Abend, also den siebenten Theil der gesammten Musikentwicklung, zu widmen und ihn überdies noch am folgenden Abend mit elf Nummern zu bedenken. Einer der genialsten und eigenartigsten Tondichter, kommt Chopin doch nie auf eine wesentliche Umbildung seines Stils, er erlebt keine Wandlungen, keine einschneidenden Phasen, und bleibt mehr als irgend ein anderer Componist in demselben höchst subjektiven Empfindungskreise verharren. Einen ganzen Abend hindurch ausschließlich diese nervös aufregende Luft zu athmen, dreißig Stücke von Chopin

— und wäre jedes für sich das reizendste — rasch nacheinander in sich aufzunehmen, das ist eine starke Zumuthung, die uns weder ästhetisch gefordert, noch praktisch vernünftig erscheint. In dem fünften Programm, das die Periode von Clementi bis Liszt, etwa die letzten achtzig Jahre, umfaßt, hätte der treffliche Zeitgenosse Clementis, Dussek, gewiß ein Plätzchen verdient, und Clementi selbst, der hochbedeutende, viel zu wenig gekannte Sonatencomponist, einen weit größeren Platz, als ihm Rubinstein mit einer, obendrein unvollständigen Nummer vergönnt. Von Clementi Eine, von Liszt neun Compositionen (worunter die bekanntesten Transskriptionen) — das Mißverhältniß ist etwas stark. Von lebenden Tondichtern ist Franz Liszt der Erste, dem wir in Rubinsteins Programm begegnen. Es folgen auf diesen am letzten Abend: Anton Rubinstein selbst, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, C. Cui, Balakirew, Liadow — lauter lebende Componisten, meist allerneusten Datums. Und Brahms? Er fehlt auch diesmal auf Rubinsteins Programm. Wir haben schon früher einmal die Anomalie hervorgehoben, daß Rubinstein, dessen Concerte doch eine Musterkarte von Tondichtern aller Zeiten und Nationen darstellen, nie eine Note von Brahms spielt. Man mochte das damals, wunderlich genug, „Geschmackssache" nennen. In einem historischen Cyklus jedoch, welcher alle bedeutendsten Claviercomponisten bis auf die neueste Zeit mit mehreren Werken repräsentirt, ist das Fehlen des Namens Brahms eine unbegreifliche und unverzeihliche Unterlassung.

Rubinstein ist als der Erste in seiner Kunst längst anerkannt, und ich habe seit dreißig Jahren sein Lob so oft und gern gesungen, daß ich den Leser nicht abermals mit Wiederholungen behelligen möchte. In seinem diesjährigen Cyklus entfalteten sich vielleicht imposanter als je die unvergleichlichen

Vorzüge dieses Künstlers: der wundervolle Anschlag, die unfehlbare Virtuosität, der männlich feurige (nur manchmal zur Ueberhastung neigende) Vortrag, das fabelhafte Gedächtniß und die ebenso fabelhafte Ausdauer. Die Ausdauer Rubinsteins! Man möchte sie fast geringer wünschen. In seinem ersten Concert hat Rubinstein 27 Stücke von sieben verschiedenen Tonsetzern rasch hintereinander gespielt; erst nach dem 27. erhob er sich für einige Minuten und führte dann die ganze zweite Abtheilung (Emanuel Bach, Haydn, Mozart) wieder in Einem Zuge durch. Zwischen den einzelnen Vorträgen läßt er dem Hörer kaum Zeit zu einem Athemzuge, er wartet keine ganze Sekunde, um das nächste neue Stück zu beginnen, und so geht das durch anderthalb Stunden fort, um nach kurzer Rast wieder zu beginnen. Dieses athemversetzende, ruhelose Abhetzen einer sehr langen Reihe verschiedener Stücke ist eine Geschmacklosigkeit, um nicht zu sagen eine Barbarei. So künstlerisch jeder einzelne Vortrag Rubinsteins für sich dasteht, der ganze Vortragsabend bekommt durch dieses ungeduldige Aufräumen etwas Fabrikmäßiges; denn möglichst viel Stücke in kürzester Zeit zu expediren, ist Princip des Fabrikarbeiters. Wir wünschten, daß Rubinstein lieber einige Nummern weniger spielte und dafür nach jedem Stücke uns eine kurze Rast gönnte. Nur dann vermöchten wir wirklich zu genießen, was wir jetzt verschlingen müssen.

Rubinsteins beispiellose Anziehungskraft hat das Wunder bewirkt, daß für seinen ganzen Cyklus von sieben Abenden der große Musikvereinssaal sofort im Abonnement ausverkauft war. Und hier müssen wir eines menschlich schönen Zuges von Rubinstein erwähnen: er wiederholt diesen vollständigen Cyklus gratis für unbemittelte Klavierschüler, Lehrer und Musiker. Es ist dies ein Akt echt künstlerischer Großmuth, dem wir in der ganzen Geschichte des Concertwesens zum ersten Male begegnen.

II.

Was Rubinstein an jedem seiner „Sieben Abende" leistete, ist etwas bisher Unerlebtes, fast Unbegreifliches an Ausdauer, Gedächtnißstärke und Virtuosität im weitesten Sinne. Der dritte Abend — Schubert, Weber, Mendelssohn — wirkte zwischen der Beethoven= und der Schumann=Soirée eigenartig mild und friedlich durch die theils heiter, theils schwärmerisch blickende, auch wieder zierliche und glanzvolle Romantik der drei Tondichter. Das Meiste davon hat Rubinstein entzückend gespielt, Einiges aber auch — anders. Immer sind es die zarten, einfacheren Stücke, die Rubinstein am schönsten vorträgt. Die Guirlande der Schubertschen „Moments musicals" blühte duftig auf unter Rubinsteins Fingern; hingegen verbrannte die „Wandererphantasie" in einem wahren Schmiedefeuer. Liszt, der wahrhaftig kein Phlegmatiker war, nahm das Tempo dieser Phantasie viel gemäßigter — wer gedenkt nicht gern seines klassischen Vortrages im Juni 1874! Noch befremdender wirkte die unbegreifliche Parforcejagd, die Rubinstein mit Webers „Aufforderung zum Tanze" anstellte. „Aufstürmung zur Schanze" hätte das allenfalls heißen können. Für Rubinstein, das gilt uns jetzt als ausgemacht, giebt es kein Allegro, sondern nur ein Presto und Prestissimo. Wo der Charakter eines Tonstückes nicht bloß durch seinen musikalischen Inhalt, der ja mitunter Controversen zuläßt, sondern obendrein durch zweifellose Ueberschriften feststeht, da wird jede Vergewaltigung des Zeitmaßes doppelt unbegreiflich. Dahin gehören die „Aufforderung zum Tanze" und Webers Es-dur-Polonaise, welcher auch in der virtuosesten Ausführung die festlich vornehme Haltung ebensowenig fehlen darf, wie der „Aufforderung zum Tanze" die anmuthig wiegende Bewegung.

Für Rubinsteins gewaltthätige Behandlung dieser beiden Stücke suchen wir vergebens nach einem Rechtfertigungsgrunde. Erst sein zauberhafter Vortrag von elf Mendelsohnschen „Liedern ohne Worte" vermochte uns jenen üblen Eindruck zu verwischen. Aber elf „Lieder ohne Worte" in Einem Zuge — wären ihrer fünf nicht hinreichend gewesen? Viel Herrliches bescheerte uns der vierte, ausschließlich Schumann gewidmete Abend. Man weiß aus Rubinsteins früheren Concerten, wie unvergleichlich zart er die kleinen Stücke „Warum?", „Vogel als Prophet", „Des Abends" spielt, jedem Sänger zum Vorbilde. Man kennt seinen aus tiefer, leidenschaftlicher Seele strömenden Vortrag des Schlußsatzes der C-dur-Phantasie. Das sind Eindrücke fürs ganze Leben. Auch von Schumanns Musik giebt uns Rubinstein am schönsten die wehmüthigen, träumerischen Stücke. Da kokettirt kein Zug von falschem Weltschmerz, kein Seufzen und Winseln — alles klingt wie gesprochen, mit natürlicher, seelenvoller Stimme zu uns gesprochen. Erstaunlich wirkt sein Spiel in den stürmischen Allegrosätzen; so schön und überzeugend nicht. Sobald Rubinstein ein Allegro beginnt, packt ihn der Dämon der Nervosität (oder Virtuosität?) und treibt ihn, das Stück so schnell zu spielen, als Menschenhände es vollbringen können. Mit den raschen Stücken in den „Kreisleriana" und den „Symphonischen Etuden" hat uns Rubinstein mehr betrübt als erfreut, mitunter geradezu entzaubert. Da gesellte sich zu der Uebertreibung des Tempos die Uebertreibung der Kraft; es war ein wilder Sturm, der jedem nicht ganz genau mit der Composition Vertrauten den Sinn verwirrte und ihm nicht sowohl zu genießen als zu rathen gab.

Wenn Schumann diesen Abend erlebt hätte! Den Abend, der ganz von ihm erfüllt und mit einer einzigen kleinen Ausnahme („Vogel als Prophet") der ersten, gährenden, jeanpaulisirenden Periode seines Schaffens gewidmet war! Diese

so höchst subjektive, intime Musik hat Schumann selbst gar nicht für concertfähig gehalten. Noch im Dezember 1837 schreibt er an Klara Wieck: „Zum öffentlich Spielen paßt wirklich nichts von meinen Sachen allen“; nur „In der Nacht“ und „Traumeswirren“ nimmt er aus. Und dann: „Du hast wohlgethan, meine Symphonischen Etuden nicht zu spielen; das paßt nicht fürs Publikum, und dann wäre es lahm, wenn ich mich hinterdrein beklagen wollte, es hätte etwas nicht verstanden, was für solchen Beifall nicht berechnet und nur um seiner selbst willen da ist.“ Zuletzt führte uns Rubinstein in seiner siebenten Klavierproduktion in das Innere Rußlands und Polens. Obwohl er am Abend vorher ausschließlich Compositionen von Chopin (30 an der Zahl) gespielt hatte, begann er diesmal wieder mit der Kleinigkeit von elf Chopinschen Etuden. Sie waren im strengsten Wortverstand der Glanzpunkt des Abends: ein glänzender Punkt inmitten mehr oder minder trüber Gestalten. Ohne Frage war jeder der früheren Rubinstein-Abende weit, weit genußreicher, als dieser letzte, dessen Programm mehr dem russischen Patrioten als dem Musiker Rubinstein Ehre macht. Die Chopinschen Etuden zu Anfang glichen schlank aufstrebenden Propyläen vor einem barocken Gebäudekomplex: der neuesten russischen Musik. Am erfreulichsten berührten noch drei Compositionen des alten Glinka, hübsche, pikante Salonstücke, die freilich gegen die Hauptthätigkeit dieses Componisten, die dramatische, nicht schwer ins Gewicht fallen. Ungefähr eine analoge „Väterchen“-Stellung, wie Michael Glinka unter den russischen Musikern, behauptet Moniuczko bei den polnischen. Auch er begründete seinen Ruhm als nationaler Operncomponist, schuf aber nebenbei manches hübsche Klavierstück. Wir besitzen von Moniuczko ein Heft Polonaisen, die origineller und musikalischer sind als alles, was wir von Liadow, Cui, Balakirew und Korsakow kennen. Sein

Name hätte nicht fehlen sollen in einem nordslavischen Programm. Chopin ist der einzige von Rubinstein aufgenommene Pole. Von den jüngeren russischen Componisten, deren uns Rubinstein ein volles Halbdutzend vorführte, ist Tschaikowsky gewiß der talentvollste und originellste. Ungemein produktiv, hat er Opern, Symphonien, Ouvertüren, Quartette und Klavierstücke geschrieben, in welchen der russisch-nationale Charakter (allerdings stark mit Liszt-Berliozschen Elementen legirt) eigenartiger und energischer hervortritt, als bei seinen Kollegen. Wir kennen von ihm in Wien nebst einer wüsten Ouvertüre zu „Romeo" ein recht originelles und geistreiches Streichquartett, außerdem das graziöse „Lied ohne Worte" in F-dur (Op. 1), das Rubinstein wiederholt gespielt hat. Diese Kleinigkeit, welche in edlerer Umgebung gerade kein sonderliches Aufsehen erregt hätte, erschien diesmal dem Publikum wie eine Erlösung; man athmete auf, nach so viel krankhaftem und wüstem Zeug eine natürliche, wohlklingende Melodie zu hören. Der günstige Eindruck fiel allerdings dem tobsüchtigen „Scherzo à la Russe" von Tschaikowsky rasch zum Opfer. Vorangegangen waren Compositionen von Cesar Cui, dem fleißigen Musikkritiker, von Rimsky-Korsakow und Anatole Liadow, meist kleine Stücke, aus welchen, verzerrt wie im Hohlspiegel, die Vorbilder Chopin und Schumann herausschauen. Alles zugleich unbedeutend und raffinirt bis zum Widerwärtigen. Schade, daß Liadows Unselbständigkeit nicht durch seine beiden Cyklen „Arabesken" und „Biroulki" illustrirt war; zwei so direkte, unverfrorene Nachbildungen der Davidsbündlertänze und des Karneval von Schumann, wie sie in der ganzen Literatur nicht wieder vorkommen. Der Schlimmste in dieser Serie ist aber Herr Balakirew, dessen Rohheit und Unnatur bei unausgesetzter Jagd nach haarsträubenden Dissonanzen, melodischen und rhythmischen Verrenkungen einem

Hohn auf die Musik gleicht. Und das alles in so harmlosen Sujets, wie „Scherzo", „Mazurka", „Orientalische Phantasie"! Man möchte sich fragen, ob in der Seele dieses Mannes überhaupt ein Gefühl für Musik nistet. Unwillkürlich erinnern diese neurussischen Componisten an das gegen Rußland gefallene berühmte Wort: „Fäulniß vor der Reife". Den Beschluß machten Compositionen der beiden Brüder Rubinstein. Anton Rubinstein bedarf hier nicht mehr einer ausführlichen Charakteristik; wir kennen seine Vorzüge, auch seine Schwächen. Wir wissen insbesondere, daß er als Klaviercomponist seine oben genannten jüngeren Landsleute überragt. Auch seinen Bruder Nikolaus, der seltsamerweise von Haus aus für den begabteren Componisten galt, während Anton sich ursprünglich ganz dem Virtuosenthum widmen wollte. Was wir von Nikolaus Rubinstein kennen, sind recht unbedeutende Salonstücke, mehr die Bravour als das Talent des Autors verrathend, schwieriger, aber farbloser als die Compositionen Antons. Das Publikum, offenbar weniger befriedigt von diesem letzten Rubinstein-Abend, als von den früheren, zeigte sich trotzdem nicht minder dankbar gegen den großen Virtuosen, dessen „Sieben Klaviervorträge" jedem unvergeßlich bleiben und in der Geschichte des Concertwesens eine monumentale Stelle einnehmen werden

---

1886.

Orchesterconcerte.

Liszt-Concert.

Das letzte, nur aus Lisztschen Compositionen zusammengesetzte Gesellschaftsconcert hat die glühendste Pietät für den Verstorbenen mit einer erhabenen Gleichgiltigkeit gegen die Lebenden glücklich vereinigt. Fürwahr, eine harte Prüfung, in rascher Folge eine symphonische Dichtung, ein Klavierconcert, einen großen Psalm und eine Ungarische Rhapsodie von Liszt nacheinander zu hören. Auf das letzte Stück, und nur auf dieses, hatten wir uns eigentlich gefreut; lieben wir doch die Ungarischen Rhapsodien als das Beste, was Liszt geschaffen. Lustige, glänzende Improvisationen, zu welchen ein naturwüchsiges Volk den Stoff und Liszt die reizendste Stickerei geliefert hat — und noch keine Spur von Geschichts- und Religionsphilosophie. Aber das Schicksal wollte es anders. Die drei vorausgegangenen Tongewitter hatten uns total aufgerieben, für alles Weitere unempfindlich gemacht. Athemlos verließen wir nach dem 13. Psalm den Concertsaal. Unsere Sitznachbarn — sie hatten kurz vorher die „Euryanthe" gehört — schienen den Chor „Wir alle wollen mit dir gehn" anstimmen zu wollen; sie blieben aber sitzen, entweder um ihre

Pietätspflicht oder um ihr Eintrittsgeld völlig abzudienen. In den Gängen jedoch strömten uns zahlreiche Fluchtgenossen von allen Seiten entgegen, darunter Concertlöwen von geräumigstem Magen, Schwärmer für Bilder- und Gedankenmusik, persönliche Freunde Liszts. Sie hätten alle gern die Ungarische Rhapsodie noch gehört, fühlten sich aber bis auf die Knochen verbrüht von dem siedenden Wasser, das durch zwei Stunden sturzweise oder in tückischen Fäden auf uns niedergegangen war. „Die Ideale", eine jener zwölf symphonischen Dichtungen, welche theils durch heftige Ueberraschungsschläge, theils durch unabsehbare Wiederholungen sich den Anschein außerordentlichen Tiefsinns geben — „die Ideale" übersetzen bekanntlich Schillers Gedicht in die Sprache des Orchesters. Liszt theilt das Poëm in Abschnitte, giebt diesen eigene Titel (wie: „Aufschwung", „Enttäuschung", „Beschäftigung") und fügt schließlich, ganz wie in unseren Balletten, die unentbehrliche „Apotheose" hinzu. Wir Zuhörer suchen nun entweder mit dem Programm in der Hand Schillers Gedanken aus den Lisztschen Tonreihen herauszuklauben und ärgern uns über die anmaßende Hilflosigkeit der Musik — oder wir sehen von dem Gedicht gänzlich ab und schwimmen „trostlos im weiten Meer" einer bald ekstatisch aufgestachelten, bald kraftlos zusammensinkenden und nach Ausdruck ringenden Musik.

Kaum sind die „Ideale" entschwunden — nicht die unseren — so pocht schon ein Lisztsches Klavierconcert an unser besorgtes Ohr. Leider nicht das brillante in Es-dur mit seinem energisch hämmernden Hauptmotiv, seinem klangschwelgerischen Adagio und dem kokett klingelnden Finale — sondern das geschwätzige A-dur-Concert. Herr Alfred Reisenauer — Lisztianer, Wagnerianer, aber, nach seiner lieblichen Körperfülle zu urtheilen, kein Vegetarianer — spielt es glatt, virtuos, ohne sonderlich belebenden Geist. Es folgt der „13. Psalm"

für Tenorsolo, Chor und Orchester; eine breite, echt Lisztsche Melange von Kirchen- und Opernstil. Auch von dieser Composition wird uns, wie von der Graner Messe, versichert, Liszt habe sie nicht „componirt", sondern „gebetet". Wohl möglich. Es kommen Millionen Menschen, welche andächtig beten können, auf einen, der gut componirt. Fräulein Louise Ramann hat kürzlich ihrem schweren biographischen Frachtwagen ein eigenes Separatwägelchen „Franz Liszt als Psalmensänger" nachgeschickt, worin sie die Beweise für Liszts Ueberlegenheit über andere Psalmcomponisten (Bach, Händel, Schubert, Mendelssohn) aufstapelt und schließlich den großartigen Satz verkündigt: „Unter den bisherigen Psalmcomponisten steht Liszt dem Urbilde aller Psalmendichtung, den Psalmen Davids, am nächsten. Bei ihm dichtet sich die Musik zum Psalm!" Aus den Orakeln von Brendel, Nohl und Consorten wissen wir bereits, daß Liszt in seiner „Dante-Symphonie" dem Dante am nächsten steht, in seinen „Idealen" dem Schiller, in seinem „Faust" dem Goethe, in seiner „Hunnenschlacht" dem Kaulbach. Einem Aufsatze des Herrn K. Abranyi in Pest entnehmen wir die Neuigkeit, daß Liszt „Sieben musikalische Porträts" (für Klavier) fertig hinterlassen hat; Bildnisse der berühmten Ungarn Batthyanyi, Deak, Eötvös, Petöfi, Szechenyi, Vörösmarty und Mosonyi. Sobald dieses „monumentale Werk", an welchem nach Abranyis Versicherung „Liszt nur bei dem innern Lichte der Pietät arbeitete", veröffentlicht ist, werden wir ohne Zweifel lesen, daß Liszt als Porträtmaler Van Dyck und Rembrandt am nächsten gekommen sei. Allen großen Dichtern, Philosophen, Malern ist Liszt abwechselnd „am nächsten gekommen". Warum nicht auch den Musikern Bach, Mozart, Beethoven? Der 13. Psalm, mit welchem Liszt dem König David so nahe kommt, daß wir das Weite suchen mußten,

beginnt mit den Worten: „Wie lange, Herr, willst du mein vergessen?" Der Ausruf „Wie lange!" durchjammert in endloser Wiederholung die sehr umständliche Composition. Herr Winkelmann, welcher das Tenorsolo mit eindringlicher Kraft vortrug, dehnte dabei jedesmal seinen beneidenswerth langen Athem so inbrünstig aus, daß es wie ein Echo in den Zuhörerreihen nachseufzte: Wie lange noch, wie lange, wie la-a-aange! Dieses und ähnliche Liszt-Monstreconcerte, wie sie ein untadeliger Todtenkultus jetzt allerwärts organisirt, könnten immerhin einen guten Einfluß haben — freilich nicht denjenigen, welchen die Veranstalter wünschen. Ich meine wenn die Zuhörer eines solchen Concertes sich ehrlich und unbefangen auf den Eindruck desselben prüfen, so müßten sie das durchaus sterile, gekünstelte, äußerliche Wesen dieser symphonischen Dichtungen, Psalmen u. s. w. sich doch endlich eingestehen. Es ist unwahre, falsche Musik, deren Eigenheiten handgreifliche Symptome des Verfalles und nicht Blüthen einer höheren Kunstordnung sind. Liszt war eine geniale Natur, die ihr Bestes in bezaubernder Reproduktion, in einer Virtuosität ohne Gleichen aussprach. Für alles Uebrige besaß er Talente, Geist, Ehrgeiz, aber weder innere Sammlung, noch schöpferisches Genie. Sollte der freie Blick, der zu Liszts Lebzeiten durch allerlei Medien zu Gunsten seiner Werke beirrt ward, nicht endlich erkennen, daß sie Produkte einer geistreich combinirenden und kolorirenden Impotenz sind? Alle „Liszt-Vereine", die sich jetzt als Propaganda konstituiren — ein böses Zeichen für die eigene Lebenskraft von Liszts Compositionen! — werden die Wahrheit, werden die gesunde Empfindung des Publikums nicht auf die Dauer unterdrücken. Wen haben wohl die jüngst gehörten Tondichtungen im Innersten bereichert, erhoben, beglückt? Und kann eine Musik, welcher solche Wirkung versagt ist, Anspruch

auf Gleichstellung mit unseren großen Kunstschöpfungen, Anspruch auf Fortdauer machen? Wie viele große Compositionen von Liszt giebt es überhaupt, welche die bescheidenste aller Anforderungen erfüllen: nicht langweilig zu sein?

Noch eine andere Lisztfeier spielt sich hier gleichzeitig ab — auf zwei Klavieren. Die Herren August Stradal und August Göllerich, zwei junge Virtuosen, die ihr Freiwilligenjahr unter Liszt in Weimar absolvirt haben, veranstalteten zusammen einen 3 Abende umfassenden Vortrag sämmtlicher symphonischen Dichtungen ihres Meisters. „Gehen Sie jedenfalls hin," rieth mir nach dem ersten Abend ein Lisztschwärmer, „es ist wirklich unerhört, wie diese beiden Auguste zusammen spielen — riesenhaft! Das reine Donnerwetter; man glaubt manchmal, daß einem die Klaviere um den Kopf herumfliegen!" Gewiß, höchst verlockend. Aber „unjung und nicht mehr ganz gesund, wie ich es bin zu dieser Stund'", singt Heine, durfte ich mich einem so übermenschlichen Genuß leider nicht aussetzen und kann somit nur nacherzählen, was Glücklichere mir davon rühmten.

Vierte Symphonie in E-moll von Brahms.

Sie hat seit ihrer ersten Aufführung in Meiningen (25. Oktober 1885) bereits eine kleine Triumphreise hinter sich, und wer die entzückten Berichte aus Frankfurt, Köln, Elberfeld ꝛc. gelesen (oder wer sie auch nicht gelesen hat), mußte von Brahms' neuestem Werke Großes und Eigenartiges erwarten. Welche Symphonie aus den letzten dreißig bis vierzig Jahren vermöchte sich den Brahmsschen auch nur annäherungsweise zu vergleichen? Und doch werden in jüngster Zeit mehr

Symphonien componirt, als man gemeiniglich glaubt. Die dankenswerthe Rückschau der Leipziger „Signale“ verzeichnet nicht weniger als neunzehn Symphonien, die im Laufe des vorigen Jahres zur ersten Aufführung gelangt sind. Es scheint fast, als hätten auf die längere Stockung, die nach Mendelssohn und Schumann auf diesem Gebiete geherrscht, die Erfolge Brahms' plötzlich wieder eine lebendigere Produktion hervorgerufen. Aber nicht jedes hübsche Talent, dem einige Klavierstücke und Lieder geglückt sind, darf sich auf diesen Kampfplatz wagen. Die Symphonie verlangt vollendete Meisterschaft; sie ist der unerbittlichste Prüfstein und die höchste Weihe des Instrumental-Componisten. In der Energie echt symphonischer Erfindung, in der souveränen Beherrschung aller Geheimnisse der Contrapunktik, der Harmonie und Instrumentation, in der Logik der Entwicklung bei schönster Freiheit der Phantasie steht Brahms ganz einzig da. Diese Vorzüge finden wir in seiner vierten Symphonie vollständig wieder; ja sie scheinen -- zwar nicht in der melodischen Erfindung, doch jedenfalls in der Kunst der Ausführung — noch höher emporgewachsen. Individuelle Vorliebe mag sich mehr der einen oder andern von Brahms' Symphonien zuwenden; unser specieller Liebling ist die dritte. Aber wir möchten nicht verschwören, daß sie es noch bleiben wird, wenn uns einmal ihre jüngere Schwester ebenso bekannt und vertraut geworden. Auf den ersten Blick wird sie keinem ihren reichen Gedankenschatz erschließen, ihre keusche Schönheit enthüllen; ihre Reize sind nicht demokratischer Natur. Männliche Kraft, unbeugsame Konsequenz, ein ans Herbe streifender Ernst — diese Grundzüge aller größeren Werke von Brahms — treten auch in seiner neuen Symphonie bestimmend auf. Sie schaffen sich hier ihre eigene Form, ihre eigene Sprache. Unabhängig von jedem directen Vorbild, verleugnen sie doch

nirgends ihren idealen Zusammenhang mit Beethoven; ein Moment, das bei Brahms ungleich stärker hervortritt, als bei Mendelssohn und Schumann. Sollen wir nun die neue Symphonie schildern? Der Leser wird wissen wollen, wie der illustre, noch von keinem Verleger photographirte Gast ungefähr aussieht. Aber selbst einen anständigen Steckbrief wird unsere Wortbeschreibung nicht erreichen, denn wer vermag die „besonderen Kennzeichen" einer Composition aufzuzählen, in der jeder Takt ein solches ist? Die E-moll-Symphonie — doch halt! schon die Wahl der Tonart gehört hier zu den besonderen Kennzeichen; denn seltsamerweise haben weder Mozart, Beethoven und Schubert, noch Mendelssohn oder Schumann je eine Symphonie in E-moll geschrieben. Also die E-moll-Symphonie beginnt ohne jede Einleitung mit einem sehr einfachen, etwas nachdenklich idyllischen Thema, das sich allmählich steigert, entfaltet und in einem strammen, trotzigen Motiv seinen Gegensatz findet. Der Satz (Alla breve, Allegro non assai) schließt stark und stürmisch. Bei aller Fülle kunstreicher Verschlingungen bleibt das Stück durchwegs klar und übersichtlich; der Hörer, fortwährend lebhaft angeregt, merkt gar nicht und braucht nicht zu merken, daß gleich das Thema mit seinen sanft schluchzenden Noten sich kanonisch im Basse wiederholt. Noch tiefer und unmittelbarer wirkt das Adagio (E-dur, Sechsachtel-Takt), der köstlichste Satz des ganzen Werkes und eine der schönsten Elegieen, die Brahms je geschrieben. Es herrscht darin eine ganz eigene, süße, warme Stimmung, ein schwärmender Zauber, der in immer neuen Klangfarben wunderbar aufblüht, bis schließlich alles in sanftem Dämmerlichte leise verhallt. Das Thema des Scherzo (Allegro giocoso, C-dür, Zweiviertel-Takt) tritt sehr derb auf — „hahnebüchen" würde Schumann sagen — bis sein verwegener Humor durch eine zweite, etwas alltäglich

klingende Melodie gezähmt wird. Eine lebensvolle Sechszehntel-Figur der Violinen durchschlängelt reizend den Dialog dieser beiden Themen. Zu den früheren Instrumenten treten im Scherzo Piccolo und Triangel mit dem Effekte fein aufgesparter Lichter hinzu. Das Finale (E-dur Dreiviertel-Takt) „Allegro energico e passionato“ hebt zwar sehr „energisch“ an, scheint uns jedoch in seinem geistreich combinirenden Wesen mehr einen sinnenden als einen „leidenschaftlichen“ Zug zu haben. Zum ersten Male in der ganzen Symphonie treten hier Posaunen auf, gleich anfangs mit einer Reihe mächtiger, kurz abbrechender Akkorde. Sie leiten unmittelbar in das Thema, das, achttaktig, ganz nach Art der alten Chaconne oder Passecaglia, fortwährend variirt wird. Es geschieht dies hier mit unerschöpflichem Gestaltungsreichthum, mit einer staunenswerthen harmonischen und kontrapunktischen Kunst, welche sich doch nirgends als trockene Gelehrsamkeit vordrängt. Ganz neu ist diese Form für ein großes Symphonie-Finale und ganz neu jedes Detail darin. Der kunstreichste Satz von allen ist dieser letzte, doch der wenigst populäre, wozu auch seine breitere — im Verhältniß zu dem melodischen Grundstoffe wohl zu breite — Ausdehnung beiträgt. Für den Musiker wüßten wir kein zweites modernes Stück, das ihm einen so ergiebigen Schatz fruchtbaren Studiums erschlösse. Wie ein dunkler Brunnen ist dieses Finale; je länger man hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne glänzen uns entgegen.

Orchester-Suite „Scènes pittoresques“ von J. Massenet.

Kann es jemandem entgehen, daß Massenets Suite durchaus opernhaft ist? Eine schwere Einwendung gegen den

Orchestercomponisten. Man möge den Begriff Suite noch so liberal ausdehnen — wie es ja heute von den vielen geschieht, die Symphoniemäßiges um jeden Preis anstreben, ohne eine Symphonie schreiben zu können — das Massenetsche Orchesterwerk verfällt geradezu dem Verdacht, aus zurückgelegten Resten irgend einer Spieloper zusammengesetzt zu sein. Das „Pittoreske" desselben geht so weit, daß wir förmlich die gemalten Theaterdekorationen vor uns sehen, zwischen welchen die einzelnen Stücke sich abspielen. Am meisten Haltung zeigt noch der einleitende „Marsch" oder richtiger: der Anfang dieses Marsches; denn auch hier verläuft das recht hübsche Thema bald in gesuchte Schnörkeleien. Folgt als zweiter Satz eine von den Violoncells vorgetragene altväterisch verzwickte Melodie: „Air de Ballet", und hierauf ein Andante, „Angelus", im Geschmacke der Prozessionsscene aus den „Hugenotten". Vier Hörner in C unisono machen das schwere Glockengeläute, dazu liefern die Flöten und Oboen in unermüdlichen Terzen- und Sextengängen die frommen Gefühle der Pilger. Die Scene verhallt pianissimo über einem gedämpften Andachtsschauer der Geigen. Nun braucht der richtige Theatercomponist selbstverständlich einen packenden Kontrast: er führt uns aus der Kirche direct ins Wirthshaus. Mit der vereinten Wucht von vier Trompeten, vier Hörnern und drei Posaunen kommt das Finale („Fête Bohême") angeblasen, eine Mazurka in D-dur, lustig und scharf rhythmisirt. Aber selbst auf dem Tanzboden vermag Massenet nicht lange natürlich zu bleiben; er läßt uns als Mittelsatz eine affektirte Kantilene von Fagotten, Bratschen und Violoncells unisono vorbrummen, bis schließlich wieder alle Lärminstrumente uns auf den Gipfel des Kirchweihjuxes hinaufschleudern. Wir haben auch für diese Orchesternovität kein anderes Lob, als das schon stereotyp werdende einer

pikanten Harmonisirung und raffinirt geschickten Instrumentation. Nur in diesen Accessorien kann man Massenets „Suite" einige Originalität zuerkennen; ihr substanzieller Gehalt reicht kaum an das Niveau von Délibes' Balletmusik.

Ouvertüren von Grädener und Brüll.

Grädeners „Lustspiel-Ouvertüre" entwickelt sich als ein vornehmes Intriguenstück von nicht übertriebener Lustigkeit, worin gescheite Leute sich in gewähltem, schlagfertigem Dialog ergehen und nur ganz am Schlusse etliche sehr gezwungene Witze machen. Die Ouvertüre wurde äußerst beifällig aufgenommen.

Von der letzten Serien- und Nummernziehung der dreißig Kretschmannschen Orchesterconcerte weiß ich weder Treffer noch Nieten zu berichten. Kein Mensch hat die grausame Naivetät, zu glauben, daß ein Musikkritiker in Wien alle Concerte besuchen kann. Kürzlich trieb mich aber doch bei Regen und Schneegestöber die Neugierde hin, eine Ouvertüre zu Shakspeares Macbeth von Ignaz Brüll zu hören. „Das ist ja, als ob ein Kanarivogel den Donner nachmachen wollte!" rief einst Hebbel aus, als ich ihm von Geibels Plan, eine Nibelungen-Tragödie zu dichten, erzählte. Es kann den liebenswürdigen Componisten vom „Goldenen Kreuz" unmöglich beleidigen, wenn man ihn mit dem Dichter der „Juniuslieder" und seinen Macbeth mit Geibels Brunhilde vergleicht. In einem Punkte hat Brüll die Shakspearesche Tragödie sogar überholt. Bei Shakspeare bleibt der an Macbeths Tafel erscheinende Banquo allen Gästen unsichtbar. In Brülls Ouvertüre sieht man auch von Macbeth nichts.

Zwei neue Sonaten von Brahms.

Die Violoncell-Sonate in F-dur op. 99 und die Violin-Sonate in A-dur op. 100 erschienen uns als Gegenstücke, die einander heben und ergänzen. In der Violoncell-Sonate herrscht die Leidenschaft, feurig bis zur Heftigkeit, bald trotzig herausfordernd, bald schmerzlich klagend. Wie kühn setzt gleich das erste Allegro-Thema ein, wie stürmisch fluthet das Scherzo! Allerdings besänftigt sich die Leidenschaft im Adagio zu sanfter Trauer und klingt versöhnt aus im Finale. Aber der Pulsschlag der früheren Sätze zittert doch nach, und das Pathos bleibt der entscheidende psychologische Grundzug des ganzen Tonstückes. Hören wir hierauf die neue Violin-Sonate, so wird uns ungefähr zu Muthe, als sei nach prächtig sich entladendem Gewitter die köstliche Stille eines würzigen Sommerabends eingezogen. Eine himmlische Zufriedenheit durchströmt den ersten Satz mit seinem schlichten, leise an das Preislied in den „Meistersingern" anklingenden Thema. Der folgende Satz ist eigentlich Andante und Scherzo zugleich. Ein langsamer Gesang in D-dur scheint sich wohlig zu dehnen und zu strecken, da unterbricht ihn ein scherzendes Vivace in H-moll; das Andante tritt wieder in den Vordergrund, aber nur mit einem Bruchstück, worauf ein kleinstes Bruchstückchen des Scherzos, das gleichsam das letzte Wort haben will, den Satz lakonisch abschließt. Wie dieser zweite Satz harmonisch aus der Stimmung des ersten quillt, sie nur weiter ausführt, so auch das Finale, in dessen Bezeichnung „Andante grazioso quasi Allegretto" schon sein Charakter angedeutet liegt. Das Ganze ist ein fast ununterbrochenes Singen der Violine. Ich wüßte keine zweite Sonate, die in solchem Maße auf das scharfe Contrastiren der einzelnen Sätze verzichtet. Die drei

Sätze bilden einen reinen Dreiklang einheitlich wohlthuender Stimmungen; ein friedliches Selbstgenießen und heiteres Ausruhen des Gemüths. Das unterscheidet diese Composition auffallend von der neuen Violoncell-Sonate, welche gerade durch die starken Gegensätze so mächtig ergreift. Von beiden ist die Violin-Sonate die lichtere, populärere; sie singt sich unmittelbarer ins Herz der Hörer ein, als die Violoncell-Sonate, deren aufgeregtes und musikalisch verwickelteres Wesen uns langsamer, aber ebenso sicher und nachhaltig erobert. Die Brahmsschen Sachen sind uns ja nicht alle von Anfang an lieb gewesen — aber geworden sind sie es alle. Als Kunstwerke sind beide Sonaten Kinder desselben männlich starken, gesunden Geistes, der in schöner Mischung mit innigem, nicht allzu weichem Gemüth den Grundzug aller späteren Werke von Brahms bestimmt und auszeichnet. Das Unvorhergesehene der Wendungen bei streng einheitlichem Charakter bildet einen unerschöpflichen Reiz dieser neuen Tondichtungen. Bewunderungswürdig ist dabei die knappe Form. Junge Componisten, die keinen Unterschied mehr zwischen einer Sonate und einer Symphonie kennen, mögen hier erfahren, daß tiefe Gedanken, leidenschaftliche Empfindungen sich auch in gedrängtem Vortrag, ohne breite Geschwätzigkeit aussprechen lassen. Wortbeschreibungen sind hier freilich ganz müßig. Wollten wir selbst, wie die englischen Concertprogramme thun, die Themen der einzelnen Sonatensätze in Noten hier beidrucken — was weiß man von Brahms, wenn man nur seine nackten Themen kennt? Das Hauptmotiv des ersten und des dritten Satzes der neuen Violin-Sonate, des Finales der Violoncell-Sonate, könnten sie nicht fast von Haydn sein? Möchten die beiden Novitäten recht bald und häufig wieder erklingen — das ist das Wichtigste.

Compositionen für Chor und Orchester.

„Fausts Verdammung" von H. Berlioz.

Berlioz hat auf seinen Reisen unaufhörlich an der „Damnation de Faust" gearbeitet, manche der besten Nummern in Prag, Wien, Pest konzipirt und das Ganze im Herbst 1846 zu Paris vollendet. Er war nicht der Mann, eine fertige Partitur lange im Pult liegen zu lassen. Sobald er ein Werk vollendet hatte, trieb ihn eine fieberhafte Ungeduld, es aufzuführen. Es beherrschte ihn dann nur der Eine Gedanke, der Eine Wunsch, für dessen Verwirklichung er alle Mühen, Sorgen und Geldopfer gering achtete. Die Ungeduld, seine „Faust-Legende" zu hören, machte ihn unpraktischer als je und vermehrte noch die zahllosen Schwierigkeiten des Unternehmens. Aber die Aufführung seiner Romeo-Symphonie im Jahre 1832 hatte ihm einen kleinen Reingewinn eingetragen, und so hoffte Berlioz, die Pariser würden einem neuen Werke dieser Art hinreichende Neugier entgegenbringen, um die Kosten, die er jetzt ohne Bedenken vorgestreckt, reichlich zu decken. Leider geschah es anders. „Fausts Verdammung", in einer Matinée der Opéra Comique im November 1846 aufgeführt, versammelte nur ein kleines Publikum. Die Zuhörer verhielten sich theilnahmslos, die Sänger unbegeistert, die Kritiker grausam. Berlioz empfand diesen Mißerfolg als einen schweren Schlag. „Nichts" — schreibt er in seinen Memoiren — „nichts in meiner ganzen Künstlerlaufbahn hat mich tiefer verwundet. Ich war ruinirt und schuldete eine bedeutende Summe, die ich nicht besaß. Nach zwei Tagen unbeschreiblicher Seelenqualen erblickte ich eine Rettung aus diesen

Wirrnissen in einer Reise nach Rußland.“ Dort fand Berlioz in der That Anerkennung und auch materiellen Gewinn, der für einige Zeit vorhielt. Von Petersburg zurückgekehrt, stieß er aber in Paris wieder auf die frühere Gleichgiltigkeit und Geringschätzung. Er hat in Paris sein Lieblingswerk seit jener unglücklichen Première nie wieder aufführen hören. Wie ganz anders heute! Ein gewaltigerer Umschlag in der öffentlichen Meinung ist kaum irgendwo vorgekommen. Vor etwa zehn Jahren begannen die beiden Concert-Dirigenten Pasdeloup und Colonne ein förmliches Wettrennen in Vorführung Berliozscher Compositionen. Zehn-, fünfzehnmal in Einer Saison wurde „Fausts Verdammung“ gegeben; ebenso oft das Requiem, von den Symphonien und Ouvertüren gar nicht zu sprechen. Und so geht es noch heute fort. Wie die Stimmführer des musikalischen Paris versichern, war es der Tod Berlioz' allein, der diesen Umschwung herbeigeführt, die Gleichgiltigen in Begeisterte, die Spötter in Lobredner verwandelt hat. Das ist nur zum Theile richtig. Nicht gleich nach dem Tode des Meisters (1869) zeigten sich auch nur die ersten Symptome dieses jähen Geschmackwechsels. Es mußte zu dem Gefühle der Reue über das an Berlioz zu sühnende Unrecht und zu dem fortgeschrittenen musikalischen Auffassungsvermögen noch ein drittes mächtiges Element hinzutreten: das nach dem deutschen Kriege so gewaltig gesteigerte und gereizte Nationalgefühl. Die Franzosen brauchten Deutschland gegenüber ein großes revolutionäres Genie in der Instrumentalmusik und fanden es in dem bisher mißachteten Berlioz. Sie feiern ihn heute als den französischen Beethoven und Wagner in Einer Person.

Sehen wir, wie Berlioz den Goetheschen Faust auf die vier Akte seiner „dramatischen Legende“ vertheilt hat. Der erste Theil spielt auf einer ungarischen Ebene, wo Faust,

einsam, sich des schönen Frühlingsmorgens freut. Warum hat ihn der Componist gerade nach Ungarn geführt? Einfach, um einen Vorwand zur Anbringung des Rakoczymarsches zu finden. Berlioz gesteht dies offen zu und versichert, aus musikalischen Gründen würde er ihn auch nach dem fernsten Winkel der Erde versetzt haben. Das ist wenigstens aufrichtig. Es nahen sich Bauern, singend und tanzend. („Der Schäfer putzte sich zum Tanz.“) Faust beneidet ihren Frohsinn. Da erfüllt sich die Ebene mit kriegerischem Glanze, die Ungarn ziehen gewaffnet in den Krieg. (Rakoczymarsch.) Der zweite Theil führt uns in Fausts Studirstube. Des Lebens überdrüssig, setzt er die Giftschale an die Lippen; da hört er fromme Gesänge („Christ ist erstanden!“) — die Erde hat ihn wieder. Mephisto tritt auf, liest unserm Gelehrten wacker den Text und führt ihn in Auerbachs Keller. Die Zechbrüder singen einen Punschchor, dann das Lied von der Ratte, endlich eine parodirende Fuge auf das Wort Amen, worauf Mephisto das Lied vom Floh zum besten giebt. Faust, von diesen Scenen gelangweilt, fliegt mit Mephisto ab. Wir finden ihn schlafend an den Ufern der Elbe wieder. Gnomen und Sylphen singen („Schwindet, ihr dunklen Wölbungen droben!“), Sylphiden umgaukeln ihn. Er sieht im Traume Gretchen. Mephisto verspricht, ihn zu dem Ziele seiner Sehnsucht zu führen. Im Gedränge herankommender Soldaten („Burgen mit hohen Mauern und Zinnen“) und der ihnen mit lateinischen Liedern nachfolgenden Studenten wandern Faust und Mephisto der Stadt zu. Im dritten Theile erscheint Gretchen und singt das Lied vom „König in Thule“. Faust hat sich in ihrem Zimmer versteckt; Mephisto, vor dem Hause postirt, beschwört die Irrlichter zu einem für Gretchens Sinne unheilvollen Tanz und stimmt dann die Serenade an: „Was machst du mir vor Liebchens

Thür?" Liebesscene zwischen Faust und Gretchen. Schon stehen die Nachbarn boshaft zischelnd vor dem Hause und benachrichtigen die „Mutter Oppenheim", daß es im Innern nicht geheuer zugeht. Mephisto führt den Faust am frühen Morgen gewaltsam von dannen. Der vierte Theil beginnt mit Gretchens Lied: „Meine Ruh' ist hin." Man hört aus der Ferne die Chöre der Studenten und Soldaten. — „Wald und Höhle". Mephisto theilt dem Faust das Unglück der Geliebten mit und erbietet sich, die zum Tode Verurtheilte zu retten, wenn Faust sich verbindlich macht, ihm von morgen an zu dienen. Faust unterschreibt; sie galoppiren „auf schwarzen Pferden" von dannen, Gespenster hinter ihnen her. Aber statt ihn zu Gretchen zu führen, bringt ihn Mephisto ins „Pandämonium", das Reich des Satans, wo ein höllischer Chor ihn mit einem Kauderwälsch begrüßt („Tradioun marexil, Trundixé burrudixe" u. s. w.), das nach Swedenborgs Versicherung die Sprache der Dämonen ist. Es folgt noch ein Epilog: Auf der Erde ertönt es: „Die Hölle verstummt; ein schreckliches Mysterium vollzieht sich dort." Im Himmel: Chor der Engel, welche Gretchen zu sich heranrufen.

Berlioz vertheidigt sich in einer Vorrede eifrig gegen den Vorwurf, ein Denkmal wie Goethes Faust verstümmelt zu haben („d'avoir mutilé un monument"). Das mag den Franzosen so vorkommen; jeder Deutsche, der seinen Goethe kennt und liebt, muß trotzdem das Berliozsche Libretto als eine mitunter barbarische Verstümmelung empfinden. Berlioz reißt einem poetischen Organismus eine beliebige Anzahl „effektvoller" Stücke aus, zu dem bedenklichen Zweck, dramatisch Gedachtes und Ausgeführtes undramatisch nachzubilden. Wenigstens drei Viertheile von Berlioz' „Legende" sind Goethes Faust wörtlich entnommen, das Uebrige besteht aus willkürlichen Zuthaten, wie Fausts Versetzung in die Ebenen

Ungarns und seine schließliche Höllenfahrt. Schwer begreiflich bleibt es, daß Berlioz zwei der ergreifendsten und musikalisch verlockendsten Scenen sich entgehen ließ: Gretchen im Dome vor dem Madonnenbilde und die Kerkerscene. „Fausts Verdammung" gehört zu jener Mischgattung, welche Berlioz unter dem Namen „Dramatische Symphonie" erfunden hat. In der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" versuchte Berlioz die Verbindung selbständiger großer Symphoniesätze (Adagio, Scherzo) mit lyrischen Gesängen, wozu als drittes Element noch rein erzählende Recitative, Prologe und Epiloge hinzutreten — eine Form, die, unorganisch und widerspruchsvoll in sich, kaum eine Zukunft hat. Wie dort aus dem Shakspeareschen Drama, so hat der Componist hier aus dem Goetheschen geschöpft, nur mit dem Unterschiede, daß er das epische Element diesmal fast gänzlich gegen das dramatische und lyrische zurückstellt. Drama und Oratorium, rein Scenisches und bloß Concertmäßiges werden so unter einander gemischt, daß sich der Standpunkt des Hörers fortwährend verrückt. Berlioz' „Faust" ist eigentlich eine körperlose, phantastische Oper, welche die Bühne verschmäht und sie doch nicht entbehren kann. Gegen die früheren ganz oder überwiegend symphonischen Werke von Berlioz — Harolds Pilgerfahrt, die Symphonie phantastique, Romeo — steht seine Faust-Legende in dem großen Nachtheile, überwiegend Gesangscomposition zu sein. Das will sagen, Berlioz hat hier den Boden verlassen, aus dem er alle seine Kraft zieht, den rein instrumentalen, und sich einem ihm stets unheilvollen, widerstrebenden Elemente hingegeben. Sobald Berlioz für die menschliche Stimme schreibt, schnappt und zappelt seine Musik wie ein Fisch auf heißem Sande. Sein Ringen, die reine Instrumentalmusik zu bestimmter, gegenständlicher Bedeutung zu steigern, hat etwas Großartiges, seine Anstrengung hingegen,

für die einfachsten Worte einen entsprechenden melodischen Ausdruck zu finden, etwas Mitleiderregendes. Ob er nun Freude oder Schmerz ausdrücken will, er kommt aus dem engen Ring einer nur ihm eigenen, ebenso dürftigen als unverständlichen Terminologie des Gefühls nicht heraus. Nichts in diesen unabsehbaren Gesangsstrecken erblüht zur schönen, reifen Melodie. Unsangbarere Partien sind kaum geschrieben, kläglichere Melodien selten erfunden worden, als die Gretchens und Fausts, Mephistos und Branders. Von den drei Hauptpersonen ist relativ Mephisto die gelungenste; die Instrumentation verleiht ihm die handgreiflich diabolische Charakteristik (ein geller Pfiff des Piccolo, begleitet von einem kurzen chromatischen Grunzen der Posaunen und Fagotte kündigt ihn an) und sein ist das einzige Lied in der ganzen Cantate, das sich gesunder Glieder rühmen kann: die Serenade. Was soll man aber zu dem zwischen fünf- und dreitaktigem Rhythmus taumelnden „Rattenlied" und zu dem verschrobenen „Flohlied" sagen? Kann jemand in diesen musikalisch häßlichen, nach Originalität haschenden Liedern wirklich Humor und Geist finden? Uns dünken sie, wie die „Amen-Fuge" auf den Tod der Ratte und die ganze Kellerscene, nur widrig und trivial. Edler, aber gestaltloser stehen dieser Gruppe Faust und Gretchen gegenüber, deren Gesang sich meistens in einem Dämmerlicht träumerischen Deklamirens bewegt. Zu einem fertigen Bilde, das uns mit den ruhigen Augen der Schönheit anblickt, kommt es nirgends. Ist sie nicht ausstudirt widernatürlich, diese Melodie zum „König von Thule", mit ihrem hinkenden Rhythmus und den leiernden Bässen? Gretchens zweites Lied: „Meine Ruh' ist hin" wird nach den ersten Takten immer verzerrter und opernhafter, sogar kleine kokette Melismen drängen sich vor, wie die aufsteigende Scala auf „seine edle Gestalt", und die paarweise herabhüpfenden

Sechzehntel auf „Händedruck“. Wir halten uns jedoch nicht an solche Einzelheiten, sondern an den unmusikalischen Charakter des Berliozschen Gesanges im allgemeinen und dessen Schwanken zwischen trockener Alltäglichkeit und rasender Exaltation. Man kann dies recht deutlich an dem Liebesduett zwischen Faust und Gretchen wahrnehmen, das, so lange es nach Einfachheit und Naturwahrheit strebt, zwar nicht ohne Empfindung, aber ganz schwunglos und gewöhnlich klingt. Später steigert sich die Leidenschaft, complicirt sich die Situation, Mephisto unterbricht die Liebenden, und ein Chor boshafter Nachbarn ruft wiederholt: „Hollah! mère Oppenheim!“ Da setzt nun der Componist alle Mittel in Bewegung, die gewagtesten Rhythmen und Modulationen, den heftigsten dramatischen Ausdruck, die gewaltigsten Orchesterklänge, aber unter dem Eindrucke der Ueberreizung und Unnatur ermüdet das Ohr und erstarrt das Herz.

„Ich bedarf sehr großer Mittel,“ äußerte einmal Berlioz in richtiger Selbstkenntniß, „um überhaupt etwas hervorzubringen.“ Da es nun mit besten Willen unmöglich ist, für Gesänge wie der „König von Thule“ oder „Meine Ruh' ist hin“ sehr große Mittel in Bewegung zu setzen, so tritt hier die wahrhaft pathologische Lücke in Berlioz' Organismus erschreckend hervor. Man braucht kein Enthusiast für Gounod zu sein, um zu gestehen, daß seine Scenen zwischen Faust und Gretchen in jeder Hinsicht hoch über den analogen Nummern des Berliozschen „Faust“ stehen: an Schönheit und Natürlichkeit der Melodie, an Wärme der Empfindung, an maßvoller Durchführung und an dramatischen Leben. Gounod ist keine so eigenthümliche, energische Persönlichkeit wie Berlioz, aber eine weit musikalischere Natur; seiner Empfindung strömt von selbst der natürliche melodische Ausdruck entgegen, während Berlioz wie ein Taubstummer ringen muß,

um das seine Brust sprengende Gefühl auch nur verständlich zu machen.

Wie in Berlioz' „Romeo", so sind auch in seinem „Faust" die reinen Instrumentalstücke weitaus die hervorragendsten; leider sind sie hier weder so zahlreich noch so ausgeführt wie dort. Von dem glänzend instrumentirten Rakoczymarsch wollen wir lieber nicht reden; der Jubel, den gerade diese fremde, rhythmisch und melodisch urkräftige Weise inmitten der Berliozschen Nummern überall erregt, dünkt uns für den Componisten des „Faust" wenig schmeichelhaft. Abgesehen von diesem Adoptivkind, sind der „Irrlichtertanz" und das „Sylphenballet" die glänzendsten und effektvollsten Stücke des Werkes. Der melodische Stoff ist anmuthig, Anlage und Steigerung natürlich und übersichtlich, die Klangwirkung endlich, — das Wesentliche an beiden Stücken — ein Kabinetstück geistvoller und erfinderischer Instrumentation. Wir müssen uns Gewalt anthun, um hier nicht über eine Fülle merkwürdiger Details, die wir aus der Partitur notirten, redselig zu werden. Nach diesen reinen Orchesterstücken sind jene Ensemblenummern des Werkes die gelungensten, in welchen durch malende Charakteristik oder sinnlichen Klangreiz die Instrumentirung wenigstens eine hervorragende Rolle spielt. Dahin gehört der dem „Ballet" vorhergehende Sylphenchor, der gespenstische Ritt Fausts mit Mephisto und anderes. Wir würden auch noch die Höllenscene („Pandämonium") nennen, wäre hier nicht die grelle Charakteristik gewaltsam zu einem Bombast von Lärm und Häßlichkeit aufgebläht, wie er in der ganzen musikalischen Literatur, Berlioz mit eingeschlossen, nicht wieder vorkommt.

Im ganzen und großen glauben wir in „Fausts Verdammung" ein Sinken von Berlioz' schöpferischer Kraft wahr-

zunehmen. Es geht durch das Werk wie ein leichter Schlaganfall, der Berlioz' feines, krankhaftes Talent getroffen und von dem es sich nicht wieder erholt hat. Vom „Faust" angefangen, der doch erst die Opuszahl 24 trägt, fließt Berlioz' Produktivität sehr spärlich und stockt bald gänzlich. Es dünkt uns sehr begreiflich, daß Berlioz sich nicht lange Zeit und nur mit der größten Anspannung produktiv erhalten konnte. War doch gerade das musikalische Talent dieses so vielfach und hochbegabten Geistes von Haus aus krankhaft organisirt, nämlich ganz auf einen Punkt geworfen: auf den Sinn für instrumentale Klangeffekte. Alles um diesen sprudelnden Quell herum war gleichsam dürres Land, von dem nur einige Fuß breit mit großer Mühe urbar gemacht werden konnten. In der Instrumentirungskunst ist Berlioz nicht blos Virtuose, er ist darin Poet und genialer Erfinder, eine Specialität ohnegleichen. Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den großen Componisten. Mit der „Liebesscene" und „Fee Mab" in „Romeo" stand Berlioz auf dem Gipfel seines Könnens; „Faust" bezeichnet schon den Anfang des Herabsteigens, den Moment, wo Berlioz selbst mit „sehr großen Mitteln" wenig Neues mehr erzielen konnte. Ueberdies ist Berlioz' Faust-Legende eine durch und durch französische Schöpfung, und ihr Autor mag füglich als zweiter Beethoven von einer Nation gefeiert werden, die in seinem Geschmacks- und Geistesverwandten Viktor Hugo den größten Dichter aller Zeiten erblickt.

Dem größten Theil unseres Publikums war „La Damnation de Faust" vollständig neu; das spiegelte sich in der gespannten Neugierde des zahlreichen Auditoriums. Es war im Dezember 1866, als Berlioz, auf Anregung Herbecks, in Wien eintraf, um sein hier noch unbekanntes Hauptwerk zu

dirigiren. Der Anblick des Mannes schnitt seinen Freunden ins Herz. Er hatte in den letzten Jahren erschreckend gealtert. Die ehedem kräftige, elastische Gestalt war von physischen und moralischen Leiden gebrochen; das sonst so feurige Adlerauge blickte matt und resignirt unter dem grauen Haarwald; mit sichtlicher Anstrengung dirigirte er das von Herbeck sorgfältig vorbereitete, umfangreiche Werk. Sein Blick erhellte sich, als brausender Beifall ihn begrüßte. Berlioz hat an jenem Abend einen Triumph gefeiert, der ihn für langjährige daheim erlittene Geringschätzung momentan entschädigte und als ein letzter Lichtblick die drei letzten Jahre seines Lebens erhellte. Aber so enthusiastisch der Beifall nach „Fausts Verdammung" auch klang, er schien doch mehr der außerordentlichen Persönlichkeit des berühmten Tondichters zu gelten, als dem Werke selbst. Hätte sonst dieses durch volle 20 Jahre hier unwiederholt, ja gänzlich verschollen bleiben können? Wäre der Eindruck dieser Musik auf das Publikum wirklich ein tiefer, beglückender gewesen, das Bedürfniß, sie wieder zu hören, würde sich unwiderstehlich geäußert und „Fausts Verdammung", gleich den früheren Werken des Meisters, von Zeit zu Zeit immer wieder hervorgedrängt haben. Jetzt endlich hat sich die „Gesellschaft der Musikfreunde" der Faust-Legende von Berlioz erinnert und hat damit Recht gethan. Das Werk ist, bei all seinen Schwächen und Kruditäten, doch eigenartig geistreich und bedeutend genug, um Anspruch auf eine Wiederholung zu machen.

„Die sieben Worte" von H. Schütz.

„Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamme des heiligen Kreuzes

gesprochen, ganz beweglich gesetzt von Heinrich Schütz, kursächsischem Kapellmeister.“ So lautet der Originaltitel einer im Jahre 1623 zu Dresden gedruckten Kirchencomposition, welche jetzt in Wien zur ersten Aufführung gelangt ist. Dem Umstand, daß bei Gelegenheit des zweihundertjährigen Jubiläums von Bach und Händel auch an deren großen, genau hundert Jahre vor ihnen geborenen Vorläufer Heinrich Schütz erinnert wurde, verdanken wir offenbar diese Aufführung durch die Gesellschaft der Musikfreunde. Die Kenntniß Schützscher Tonwerke ist auf den engen Kreis eigentlicher Musikhistoriker beschränkt, welche zum großen Theile wohl erst durch Winterfelds unschätzbares Buch über Johannes Gabrieli darauf hingelenkt wurden. „Die Mehrheit der gebildeten Deutschen dürfte H. Schütz kaum dem Namen nach kennen,“ sagt Spitta in seinem geistvollen Essay „Händel, Bach und Schütz“. Eine schwerwiegende Bestätigung unseres — nur von völlig Unwissenden angezweifelten — Ausspruchs: erst mit Händel und Bach beginne, was von deutscher Musik ein wirkliches Leben führt in der Nation. Daß wir rückwärtsblickend, in Händel und Bach die beiden letzten Tondichter Deutschlands treffen, welche noch vollauf und stetig in der Gegenwart wirken, ist so unumstößlich, wie die Thatsache, daß das deutsche Drama für uns mit Lessing, Schiller und Goethe beginnt, oder daß in England kein Vorgänger Shakspeares mehr in lebendigem Zusammenhang mit der Nation steht. Was allerdings nicht hindert, daß unter diesen aus unserer lebendigen Kunstübung längst herausgefallenen Vorgängern sehr eigenartige und bedeutende Talente sich befinden. Heinrich Schütz ist wohl der merkwürdigste deutsche Musiker des siebzehnten Jahrhunderts. Nicht bloß durch seine Kunst, sondern auch durch seine von den größten politischen Ereignissen umwogte bedeutende Persönlichkeit. Er hatte eine sehr sorgfältige

Erziehung genossen, an der Marburger Universität die Rechtswissenschaft studirt und — ähnlich wie später Ph. Emanuel Bach — eine Zeitlang zwischen dem Gelehrten- und dem Künstlerberuf geschwankt. Er besaß dichterisches Talent und eine Vielseitigkeit der Bildung, wie sie weder Bach noch Händel erreicht haben. Schon 1609 sehen wir Schütz in Venedig, wo er bei dem berühmten Johannes Gabrieli seine musikalische Bildung vollendet. Eine lebensvolle, reichbewegte Zeit, da der Handelsverkehr zwischen Deutschland und Italien allmählich auch die Vervollkommnung der Musik förderte. Wie ehedem Niederländer nach Italien gingen, um dort die Composition zu lehren, so begannen nun die Deutschen hinzuwandern, um componiren zu lernen. Nach Gabrielis Tod unternimmt Schütz eine zweite Reise nach Italien, um — wie er selbst schreibt — „nach der inzwischen aufgebrachten neuen Manier der Musik sich zu erkundigen". Kaum zurückgekehrt, findet er sein Vaterland als Kriegsschauplatz. Im Jahre 1631 war das meißenische Land von Tillys Kriegsvolk nach der Erstürmung Magdeburgs überschwemmt, im folgenden Jahre durch Wallenstein heimgesucht. Schütz, seit 1613 kurfürstlich sächsischer Kapellmeister, verließ Dresden, von den Kriegswirren bedrängt, um eine Zeitlang dem dänischen König Christian IV., dann dem Herzog Georg von Braunschweig zu dienen. Er klagt in der Vorrede zum zweiten Theile seiner Symphoniae sacrae über „die erbärmliche, im lieben Vaterlande noch immer anhaltende Zeit, welche der Musik nicht weniger als sonst anderen freien Künsten widrig sei". Schütz starb in Dresden, wohin er 1645 bleibend zurückgekehrt war, hochgeehrt im 88. Lebensjahre. Es ist bemerkenswerth, daß ein so echt deutscher und tief religiöser Mann wie Schütz sowohl nationale als religiöse Anfeindungen zu bestehen hatte. Vom patriotischen Standpunkte verargten ihm seine

Landsleute die Berufung italienischer Sänger und die Hinneigung zu italienischer Kunst; als Protestanten erblickten sie in den katholischen Italienern Gegner ihres Glaubens und beschuldigten Schütz der religiösen Gleichgiltigkeit.

Die eigenthümliche Bedeutung des Tondichters Schütz in der Musikgeschichte läßt sich auf zwei wesentliche Momente zurückführen. Einmal auf die ihm gelungene Ueberleitung der vorgeschrittenen italienischen Musik in die deutsche, sodann auf das Bestreben nach bestimmterem Ausdrucke, nach innigerer Durchdringung der Composition durch das Wort. Diese beiden zielbewußten Neuerungen führten Schütz zugleich zu einer Bereicherung und Verfeinerung der darstellenden Kunstmittel. Schon in seinen „Psalmen“ sehen wir Schütz den neuen declamatorischen oder recitativischen Stil, „welcher bis dato in Deutschland fast unbekannt“ — auf große Chormassen anwenden. Die protestantische Kirchenmusik dankte Schütz ihre Loslösung von den Banden des Kirchenliedes und eine höhere Entfaltung ausdrucksvollen, von obligaten Instrumenten begleiteten Sologesanges. Von diesem neuen dramatisirenden Stile geben uns die „Sieben Worte“ das anschaulichste Beispiel. Ein vielverheißender Keim, der vermöge einer hundertjährigen Weiterentwicklung zu der Macht der Bachschen Passionsmusiken emporgewachsen ist. Das eigentliche Passionsdrama ist bei Schütz von zwei großen lyrischen Chören eingerahmt und von diesen durch zwei Instrumental-Zwischenspiele („Symphonien“) getrennt. Der Heiland, der Evangelist, die übrigen Personen der Leidensgeschichte treten redend auf; ihr Gesang bewegt sich zwischen Recitativ und gegliederter Melodie. Nur die Reden Christi werden von Streichinstrumenten begleitet, alle übrigen Personen singen zur Orgel. Man erkennt schon aus diesem äußerlichen Zug das Streben nach Charakteristik, welches in

einem andern Stücke von H. Schütz (die Bekehrung des Paulus durch die Stimme vom Himmel) noch weit prägnanter hervortritt.*) Individuelle Charakteristik herrscht noch nicht in den Einzelgesängen der „Sieben Worte", die in gleichmäßig ruhigem, feierlichem Ausdruck der Grundempfindung verharren. Dem Musikhistoriker offenbart sich in diesem so einheitlich gestalteten Werke die volle Bedeutung des Componisten; er wird die neuartige Behandlung der Soli und die beiden von altitalienischer Weise schön beeinflußten Chöre mit gleich lebhaftem Antheil verfolgen. Der unbefangene, ungelehrte Hörer dürfte sich zwar der schlichten frommen Innigkeit dieser Musik nicht verschließen, ebensowenig aber der Wahrnehmung, welch' langer Weg noch von Schütz bis zu Bachs Passionsmusiken und Händels Messias zurückzulegen war. Angesichts der durchaus im Viervierteltakt stets in E-moll langsam und gleichmäßig dahinfließenden „Sieben Worte" nimmt sich Spittas Behauptung: „Schütz ist viel leidenschaftlicher als Bach" gar wunderlich aus. Von der Zukunft hofft Spitta kräftigere Bemühungen zur Wiederbelebung von Schütz' Werken, macht aber zugleich den bemerkenswerthen Zusatz, daß unsere Concertsäle nicht die Stätte dafür sind. Vielmehr müsse eine Erneuerung unserer Kirchenmusik nach Art des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, ein „Anschluß an den Gottesdienst" Schütz zur Geltung bringen. In der That ist für seine Compositionen die Kirche der rechte Platz. Unser Concertpublikum hat das Werk mit gespannter Aufmerksamkeit, aber augenscheinlich ohne tiefere Erregung angehört.

*) Abgedruckt im dritten Band von Winterfelds „Joh. Gabrieli" S. 92.

„Nordseebilder" von Hanns Huber.

Der Componist hat aus Heines gleichnamigem Cyklus acht Gedichte für Soli, Männerchor und Orchester bearbeitet, von welchen sechs hier zur Aufführung gelangten. Was wir bisher von diesem forcirten, in genialischer Maßlosigkeit sich gefallenden Schweizer Talente kennen gelernt haben, erfüllte uns keineswegs mit sehr freudigen Erwartungen. In der That, dieselbe Großmannssucht, die sich nicht begnügt, für ein Gedicht homogenen musikalischen Ausdruck zu finden, sondern dasselbe unter den Sturzwellen eines unersättlichen Esprit erdrückt; dieselbe pomphafte Sterilität, die uns bereits in der Verhuberung von Goethes „Trilogie der Leidenschaft" erschreckte, haben wir in diesen „Nordseebildern" wiedergefunden. Bezeichnend für das Wesen eines Componisten ist immer schon die Wahl seiner Texte. Gedichte zu componiren, welche bisher von guten Musikern für musikalisch ungeeignet gehalten wurden, reizt alle Componisten vom Schlage Hanns Hubers. Wie wenig Heines Nordseegedichte mit ihren freischweifenden reimlosen Versen und ihrem zwischen Landschaftsmalerei und Reflexion schaukelnden Inhalt sich dazu eignen, gesungen zu werden, liegt auf der Hand. Gilt es dennoch einen Versuch, so kann füglich nur eine Solostimme geeignet sein, sich diesen Heine'sch zugespitzten, höchst individuellen Empfindungen und Reflexionen anzuschmiegen. Herr Huber läßt aber einen vom rauschendsten Orchester umwogten großen Männerchor Verse wie folgende singen: „Mir war, als hört' ich verschollene Sagen, uralte liebliche Märchen — Die ich einst als Knabe von Nachbarkindern vernahm — Wenn wir am Sommerabend auf den Treppensteinen der Hausthür zum stillen Erzählen niederkauerten — Mit kleinen horchenden

Herzen und neugierig klugen Augen" u. s. w. Und mit welchem Nachdrucke läßt er den Chor das alles singen! Die Worte: „Wie auf dem Felde die Weizenhalmen, so wachsen und wogen im Menschengeiste die Gedanken" illustrirt ein wüthendes Fortissimo aller Blechinstrumente und der wirbelnden Pauken. In der Schilderung des Seesturmes vereinigt der Componist natürlich die niederschmetterndsten Orchestereffekte, um dem Heineschen Bilde „Ein Tollhaus von Tönen" Ehre zu machen. Als ein Effektstück für Orchester allein könnte man diesen „Seesturm" ebenfalls gelten lassen; aber niemals ist uns die Aufgabe eines großen Männerchors unnützer und lächerlicher vorgekommen, als hier. Auf Tonmalerei und raffinirte Klangmischungen ist es nicht nur im Seesturm, sondern in dem ganzen Cyklus zunächst abgesehen. Das echt Heinesche sentimentale Kokettiren mit den „Sternenthränen", von denen „seine Seele überfließt", wird durch Flötengeblinzel, Klarinettroulаden und Seufzer einer Soloviоline interpretirt, die „Abenddämmerung" mittelst Englischhorn und Viola d'amour gemalt. Es wäre verlockend, an Hubers „Nordseebildern" Stück für Stück nachzuweisen, wie verkehrt ein Gedicht wiedergegeben werden kann, wenn der Componist um jeden Preis Unerhörtes und Niederzwingendes hineinzulegen trachtet. Doch genug. Das Werk selbst rechtfertigt nicht so lange Rede, und der Componist wäre sicherlich der Letzte, ihr sein Ohr zu leihen.

Virtuosen und Sänger.

Der Violinvirtuose Herr Tivadar Nachèz hieß vor einigen Jahren noch ganz einfach europäisch Theodor Nachez

(recte Naschitz), wie auch die Sängerin Gerster noch im Wiener Conservatorium den nicht ungewöhnlichen Taufnamen Adele trug, bevor sie sich als „Etelka“ berühmt machte. Sie handelten beide weise, der Tivadar und die Etelka, denn ein exotisch klangvoller Name ist wie ein prächtiges Gewand, in welchem wir sicherlich besser aufgenommen werden, wenn auch nicht immer besser entlassen. Jedenfalls ist uns der asiatische Prunk solcher Namen viel willkommener, als die jetzt aufkommende Mode schelmischer Haus- und Kosenamen: die vielen Tini, Poldi, Fritzi, Mitzi auf den Concert- und Theaterzetteln. Die elegantesten, nicht immer jüngsten Damen, welche um keinen Preis in kurzen Röcklein sich produciren würden, finden es hübsch, auf den großen Anschlagzetteln in Höschen zu erscheinen. Zum Glück haben die Herren der Schöpfung sich dieser unsäglich läppischen Mode noch nicht angeschlossen, so herzig es auch klingen würde, daß die Pianisten „Toni Door, Julerl Epstein und Natzi Brüll“ das Bachsche Tripelconcert spielen werden. „Hanns“ für Johann ist bisher das einzige Diminutiv, das in der männlichen Musikwelt vorkommt und auch hohen Anwerth genießt. Es ist für Maler, Dichter und Musiker unbedingt vortheilhaft, Hanns zu heißen; das klingt so altdeutsch, so Hanns Holbeinisch, so meistersingerhaft. Vor dreißig Jahren gab es in der Künstlerwelt noch keinen offiziellen „Hanns“; wer Johann hieß, fühlte sich etwas prosaisch gedrückt und nannte sich Jean Becker, Jean Bott u. s. w.

Herr Tivadar Nachèz ist ein virtuoser Bravourspieler, dessen Vortrag nicht so wild und verwegen, als seine zigeunerisch dunkle Physiognomie, sein mephistophelisch zugespitzter Schnurr- und Knebelbart vermuthen ließen. Wenn er im Zusammenspiel mit dem Pianisten Benno Schönberger hinter diesem rosig angehauchten Jüngling steht, sieht er aus, wie dessen böser Dämon. Wahrscheinlich ist er die Güte selbst. Die

Violinsonate (G-dur) von Brahms, mit welcher die beiden Künstler ihr Concert eröffneten, ist wenig geeignet, zwei Virtuosen par excellence in helles Licht zu stellen. Das Stück, träumerisch, beschaulich, gleichsam halblaut in sich hineinsingend, gestattet kein glänzendes Hervortreten weder des Violin-, noch des Klavierspielers. Es klingt schöner im traulichen Musikzimmer vor einem Privatissimum, als im großen Concertsaal vor einem „Publikum". Von zwei Virtuosen öffentlich gespielt, erhält die Sonate fast immer einen Zusatz von absichtlicher Schönmacherei, und das war auch letzthin der Fall. Herr Nachèz dokumentirte sein Gefühl durch verschiedene sentimentale Seufzer, die nicht im Charakter dieser ruhig abgeklärten Composition liegen, während Herr Schönberger, auch nicht willens, die Schönheiten seines Anschlages unter den Scheffel zu stellen, einzelnen Noten mehr Klangfülle und Ueppigkeit gab, als der schlichte Zusammenhang erfordert. Beide endlich vereinigten sich zu einem viel zu schnellen Zeitmaß in dem Finale: „Allegro molto moderato". Hierauf spielte Herr Nachez (mit Klavierbegleitung) das Fis-moll-Concert von H. Ernst, eine flache, geistlose Composition, die man endlich einmal in der wohlverdienten Archivruhe belassen sollte. Ernst war ein bezaubernd liebenswürdiger Virtuose, der ein vormärzliches Auditorium allenfalls mit seinen Compositionen versöhnen konnte; eigene Gedanken hat er nie gehabt. Herrn Nachèz gab das Concertstück Gelegenheit, ungewöhnliche Kraft, Ausdauer und Fertigkeit nach jeder Richtung zu entwickeln. Ein Gleiches leistete Herr Benno Schönberger mit dem brillanten Vortrage einer „Phantasie und Fuge" von Raff. Die Bekanntschaft mit dieser Composition stimmte uns nicht übermäßig dankbar. Mit großem Pathos beginnt Raff ein freies Präludiren, das uns mit der bedeutendsten Miene von der Welt doch eigentlich nichts sagt; dann jagt er ein kleines

Hündchen von Fugenthema unablässig über Stock und Stein, ohne Mitleid mit ihm oder mit uns. Das Brahms'sche Concert spielte Herr Nachèz besser als die Sonate. Er beherrschte das überaus schwierige Stück mit großer Bravour, Sicherheit und Energie: nur die von ihm eingelegte Cadenz fand ich zerrissen, geschmacklos und jedenfalls zu lang. Eigentlich wäre hier jede Extra-Kadenz entbehrlich, so reich behängt, fast überladen ist dieser erste Satz mit Bravourschmuck aller Art. Wunderlich genug fügt sich hier Brahms der veralteten Concession, welche dem Virtuosen gestattet, sein Kukuksei (oft von der Größe eines Globus) in das Nest des kostbarsten Singvogels zu legen. Schade, daß Brahms nicht selbst eine kurze Cadenz zu dem Violinconcert geschrieben oder wenigstens die Veröffentlichung der Joachimschen veranlaßt hat. Neben dem geistvollen ersten Satz des Brahms'schen Concertes mit seinen schön contrastirenden Themen stehen Adagio und Finale zurück an plastischer Wirkung wie an melodiöser Erfindung. Die stete Rücksicht auf den Virtuosen scheint hier das freie Schaffen des Tondichters gebunden zu haben. Man weiß übrigens, wie Bedeutendes die hohe Kunst eines Brahms auch bei zeitweilig schlummernder Inspiration zu schaffen vermag. Den Beschluß des Abends machte die „Hochzeitsmusik“ von A. Jensen, die man aus dem vierhändigen Original oder aus dem von E. Lassen besorgten zweihändigen Arrangement kennt. Für diese gefälligen, aber durchaus oberflächlichen Weisen ein ganzes Orchester zu inkommodiren, dafür sprach kaum eine innere Nothwendigkeit. Die Composition ist so seicht, daß man selbst durch die blendenden Orchesterfarben hindurch jedes Steinchen auf dem Boden zählen kann.

Eine in Deutschland gefeierte, für Wien neue Erscheinung lernten wir in Fräulein Hermine Spies kennen. Selten hat

eine Liedersängerin unser Publikum so sehr entzückt, so schnell erobert. Und das mit den echtesten künstlerischen Mitteln; ohne virtuoses Blendwerk, ohne die Würze des bloß Pikanten oder Interessanten. Ihr Organ, ein kräftiger, vollklingender Alt von eigenartig herber Frische, nur in der Tiefe ohne rechtes Metall, gehört nicht zu jenen außerordentlichen Stimmen, die (wie manche italienische) schon durch ihren sinnlichen Reiz gewonnenes Spiel haben. Aber die künstlerische Bildung dieser Stimme ist vorzüglich, und ihre Beseelung durch die Mächte: Gemüth und Geist macht sie unwiderstehlich. Daß Fräulein Spies die Unterweisung Stockhausens genoß, möchte fast errathen, wer diesen größten und vielseitigsten aller Liedersänger häufig gehört. Die tadellose Verbindung der Register; dieses schöne Ligato; der lange, so richtig ausgesparte Athem; die immer deutliche, korrekte Aussprache — dies allein sind schon schwerwiegende technische Errungenschaften. Als dienstbare Geister empfangen sie aber erst ihre Macht durch den Zauber eines seltenen poetischen wie musikalischen Instinkts und einer lebensvollen Reproduktionskraft. Sobald Fräulein Spies die ersten Töne eines Liedes anschlägt, hat man die Empfindung, daß sie Gedicht und Musik völlig erfaßt und tief in sich aufgenommen habe. Ihre Stimme schmiegt sich mit verschiedenem Klang den verschiedenen Tondichtungen an, und in diesen wieder den charakteristischen einzelnen Wendungen des Dichters, des Tonsetzers. Was immer sie auch singe, Heiteres oder Pathetisches, Scherz oder Wehmuth, Schubert oder Brahms — man glaubt ihr alles. Schlicht, ergreifend klang aus ihrem Munde Schuberts Lied „Wer nie sein Brot mit Thränen aß"; „frisch und wunderhell", wie es von dem rauschenden Bächlein heißt, das „Wohin?" aus den Müllerliedern, das ich nur etwas weniger schnell gewünscht hätte. Für die gehaltene Empfindung, die langge-

zogenen Perioden der Brahmsschen „Maiennacht“ fand Fräulein Spies ebenso überzeugend den Ton wie für das neckige Geflatter von d'Alberts „Schmetterling“. Brahms' Composition der vierzeiligen „Heimkehr“ von Uhland paßt schon ihrer Kürze wegen nicht für öffentlichen Vortrag; ja mir scheint das Gedicht nicht einmal für Musik recht geeignet. Es ist weniger ein Gedicht, als ein halb unterdrückter Aufschrei, ein Stoßgebet, nicht viel länger als ein Athemzug; durch jede Composition wird es auseinandergezogen, zur Scene überspannt. Wenn wir schon Musik dazu haben sollen, so müßte sie die allereinfachste, allernaivste sein. Das ist aber bekanntlich die Brahmssche nicht. Um so erquickender klang unmittelbar darauf Brahms' „Vergebliches Ständchen“. Hier löste Fräulein Spies mit vollendetem Feingefühl die Aufgabe, den Dialog im Vortrage zu individualisiren, ohne durch allzu dramatische Accente die Form des leichtgeschürzten Liedes zu durchbrechen. Noch schwieriger ist dieses Maßhalten, noch größer die Gefahr in Schumanns „Waldesgespräch“; auch da schritt die Sängerin mit der Sicherheit angeborenen Taktes auf der Grenzscheide zwischen dialogisirtem Liede und realer Scene. Nur leise andeutend bleibt ihr Mienenspiel und ihre stets ruhige Körperhaltung. Mit einem Worte: in Fräulein Spies verschmilzt künstlerische Bildung mit der frischesten Natürlichkeit, und dieser Zusammenklang wirkt ebenso unwiderstehlich, als er selten ist.

Eine seltene Fügung ließ gleichzeitig zwei ausgezeichnete französische Sänger in Wien zusammentreffen: Jean Lassalle von der Pariser Oper und Emil Blauwaert aus Brüssel. Gleich ist beiden die vollendete Gesangstechnik, die sichere Herrschaft über das Instrument, sodann die unvergleichlich korrekte und deutliche Aussprache, die Kunst des Declamirens im Singen. Auf verschiedenen Gebieten thätig, haben die

beiden Sänger einander nicht verdunkelt, vielmehr sich gegenseitig dadurch genützt, daß manche Eigenthümlichkeit, die an dem Einen und Andern befremdend auffiel, als eine keineswegs persönliche, sondern nationale erkannt wurde. Dahin gehört die sehr breite, gutturale Tonbildung auf ê und ai (j'aime, rêve), sogar in dem Plural-Artikel les (Lääh désirs) und anderes. Die imposante Stimmkraft Lassalles besitzt Blauwaert nicht, so ausgiebig sein umfangreicher Bariton auch klingt; dafür beherrscht er, wie es dem Concert- und Oratoriensänger ziemt, ein viel weiteres musikalisches Feld: von der leichten französischen Romanze bis zu den Cantaten von Bach. Am schärfsten und siegreichsten trat die französische Eigenart hervor in Blauwaerts Vortrag der Mephisto-Serenade von Berlioz („Damnation de Faust"). Welch funkelnder Esprit durchzuckte hier verwegen und doch so anmuthig dieses ironische Ständchen! Wir hatten dasselbe Stück kurz zuvor im Gesellschaftsconcerte von einem gediegenen Sänger gehört, aber blond und norddeutsch gesungen — aus Blauwaerts Mund klang es erst glaubwürdig, ja hinreißend. Zwei Romanzen von Huberti — gewöhnlicher Pariser Salonstil mit etwas Schumann versetzt — haben uns insofern enttäuscht, als wir von diesem uns bisher fremden Componisten etwas Ungewöhnliches erwarteten. Gustave Léon Huberti (geboren 1843 in Brüssel) gilt nämlich für einen der entschiedensten Anhänger der vlämischen Musikschule, welche unter Führung von Peter Benoit gegen den französischen Stil reagirt und neudeutschen Vorbildern, insbesondere Richard Wagner, nacheifert. Davon war in den beiden Romanzen Hubertis nichts zu merken. Blauwaert erprobte seine Vielseitigkeit und gründliche musikalische Bildung in einer Arie von Sebastian Bach, einem Fragmente aus Wagners „Meistersingern", endlich in zwei (deutsch vorgetragenen) „Magellone-

Romanzen“ von Brahms. Die Arie des Momus aus Sebastian Bachs dramatischer Kammercantate: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ (Bach-Ausgabe XI.), hörte man in Wien wohl zum ersten Male. Sie ist ein interessantes Beispiel, wie die Tondichter jener Zeit die einmal gewonnenen und von ihnen mit Meisterschaft beherrschten Formen überall festhielten, dieselben Ausdrucksmittel unbefangen für Weltliches und Geistliches, für subjektive Lyrik und lehrhafte Aussprüche verwendeten. Abgesehen von dem kleinen Scherze mit der Wiederholung der ersten Silbe von „wackelt“, könnte diese Buffo-Arie ganz gut in einer festlichen Kirchencantate Bachs oder in einer Opera seria von Händel stehen.

1887.

Orchesterconcerte.

Werke von Schumann, Dvořak, Liszt.

Wir hörten zum ersten Male die Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ von Robert Schumann. Er schrieb sie in seiner letzten Düsseldorfer Zeit „mit großer Lust in wenigen Stunden“. Von dem Gefühle großer Lust ist nichts in die Composition selbst übergeflossen. Eines der schwächsten, unerquicklichsten Werke Schumanns, ist sie obendrein unbegreiflich in ihrer Auffassung eines so durchaus klaren Stoffes wie „Hermann und Dorothea“. Schumann räumt in seiner Ouvertüre der Marseillaise die Hauptrolle ein. Vier- bis fünfmal erklingt sie im Laufe des kurzen Stückes, stets in hellem Dur, in den lustigen hohen Tönen der Flöten und Oboën, später noch illuminirt durch Trompete und kleine Trommel — während die eigentliche Idylle, die Herzensgeschichte von Hermann und Dorothea, sich nebenher in trübem Moll schwunglos, matt, verdrießlich durchschleicht. Bei Goethe von alledem das gerade Gegentheil. Sein Gedicht ist eine sonnenhelle Landschaft, die von den dunklen Wolken des Anfangs sich in erquickender Frische abhebt und weiterhin

kaum eine Erinnerung an jenes ferne politische Gewitter aufkommen läßt. Am Schlusse seiner Romanze von den „Beiden Grenadieren“ bringt Schumann als geistreiches musikalisches Citat die Marseillaise — aber erst am Schlusse, wo der Grenadier im Geiste den Kaiser über sein Grab reiten sieht. In analoger Weise, glaube ich, hatte in einer Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea“ die Marseillaise (wenn sie überhaupt nothwendig war) nur zu Anfang, drohend, schattenhaft aufzutauchen und dann nicht wieder. Damit wäre an die Goethesche Exposition, die vor den plündernden Franzosen herüberflüchtenden Auswanderer, hinreichend erinnert. Die französische Revolution durfte höchstens der Hintergrund des Bildes werden; das Bild selbst, ein einheitliches Tongemälde voll Anmuth und schlichter Herzlichkeit, ein Nachklang des beglückendsten und vollendetsten Gedichtes, das Goethe geschaffen. Für solchen Nachklang fehlten damals schon der goldenen Leier Schumanns die Saiten. Die kühle Aufnahme der Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea“ würde Schumann wahrscheinlich ebenso befremdet haben, wie seinerzeit der schwache Erfolg seiner Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina“. „Ich bin daran gewöhnt,“ schreibt er im Jahre 1851 an einen Freund, „meine Compositionen, die besseren und tieferen zumal, auf das erste Hören vom größten Theil des Publikums nicht verstanden zu sehen. Bei dieser Ouvertüre jedoch, so klar und einfach in der Erfindung, hätte ich schnelleres Verständniß erwartet.“ Schumann übersah, daß es auch Compositionen geben kann, die, „klar und einfach“, den Hörern kein Kopfbrechen machen, aber auch keine Freude. Die Ouvertüre zur „Braut von Messina“ hat damals kalt gelassen, wie später überall die Ouvertüren zum „Julius Cäsar“, zum „Rheinweinlied“ und jetzt die zu „Hermann und Dorothea“. Diesen vier letzten Ouvertüren Schumanns

ist der traurige hippokratische Zug gemeinsam, welcher die letzte Epoche dieses genialen Meisters kennzeichnet.

Wenn wir schon gelegentlich früherer Compositionen Dvořaks es eine Freude nannten, in unserer produktionsarmen und reflektirten Zeit einem so originellen, naiv und fröhlich schaffenden Talent zu begegnen, so fühlen wir uns durch diese zweite Symphonie (D-moll) darin neuerdings bestärkt. Dvořak zeigt sich auch hier als ein Mann, der, im Studium unserer deutschen Klassiker herangebildet, auf eigenen Füßen steht. Es fehlt ihm manchmal an akademischer Glätte, an tadellosem Ebenmaß aller Theile, aber niemals an genialen Einfällen. Die zweite Symphonie verräth mehr als einen Fortschritt gegen die erste in D-dur. Ihre Motive, echt symphonisch, athmen kräftige Ursprünglichkeit und werden in immer neuen Wandlungen effektvoll durchgeführt. Dies gilt namentlich vom ersten Satze, dessen düsteres Pathos zuerst durch ein sanftes Gesangsthema sich erhellt, dann mächtig anwächst und schließlich wie ein immer weiter ziehendes Gewitter leise grollend verhallt. Man sehe sich den Schlußtheil dieses Satzes an (etwa vom „poco accelerando“ angefangen) und wie die immer neuen Lichter durch harmonische und rhythmische Verwandlungskunst und wechselnde Klangfärbung auf das Hauptmotiv fallen. Am glücklichsten ist Dvořak fast immer in seinen Anfängen und Schlüssen; am Ausgange jedes Satzes weiß er uns wenigstens noch mit neuen geistreichen Wendungen zu überraschen. Das Adagio wirkt weniger durch sein zartes, von den Holzbläsern über leisem Pizzicato des Streichquartetts vorgetragenes Thema, als durch charakteristische Seitenmotive und einen sehr stimmungsvollen Schluß. Das Scherzo, ein rascher Sechsvierteltakt in D-moll, ist ein Stück von strotzender Lebenskraft und hinreißendem Zuge; jedenfalls das glänzendste der Symphonie. Im Finale tobt ein wildes

Blut und treibt ein krankhaft trübes Roth an die Oberfläche. Es widerfährt dem Componisten nicht zum ersten Male, daß er gerade das Finale eines mehrsätzigen Werkes durch übertriebenen Kraftaufwand (auch in der Instrumentirung) und durch allzu heftiges Moduliren schädigt. Doch fesselt uns auch dieser stürmische Satz sowohl durch sein Temperament wie durch sein contrapunktisches Detail. —

Die „Symphonischen Variationen“ von Anton Dvořak sind als Opus 78 erschienen. Thatsächlich ist das Stück aber schon vor zehn Jahren componirt. Hat es der Componist vielleicht so lange zurückbehalten, weil er an dessen unmittelbar packender Wirkung zweifelte? In Wahrheit werden die Symphonischen Variationen zumeist den Musiker interessiren, welcher das Thema aus all den vielgestaltigen siebenundzwanzig Veränderungen heraus hört und mit Spannung dessen rhythmischen und harmonischen Wechselfällen folgt. Ein großes Publikum dürfte sich wohl nur an effektvolle Einzelheiten halten und vor allem an dem Thema kein besonderes Gefallen finden. Dasselbe ist einem mir nicht näher bekannten czechischen Chor „Já jsem guslar“ entnommen, eine eigenthümlich gedrückte, schleichende, trockene Melodie in C-dur, im Rhythmus von sieben Takten. Ueberrascht uns schon im zweiten Takt des Themas das scharf einschneidende fis, so schmuggelt die erste Variation noch außerdem ein recht übelklingendes b und as in die C-dur-Harmonie. Aehnliche harmonische Härten, Querstände und ungeschickte Verdopplungen finden sich noch häufig im Verlaufe des Werkes. Dennoch geht ein großer ernster Zug durch das Ganze, eine reich und eigenartig schaffende Phantasie, wie sie in der heutigen, theils aus Zukunfts-, theils aus Kapellmeistermusik bestehenden Produktion äußerst selten vorkommt. Dvořak ist nicht bloß ein glänzendes, er ist ein echtes, ursprüngliches, naives Talent. Originell

und natürlich, wie wenige neben ihm, hat er selbst in seinen schwächeren Compositionen stets geniale Einfälle. Nächst Brahms ist, meines Dafürhaltens, Dvořak der begabteste Instrumental-Componist der Gegenwart. Seinen Werken eignet nicht die künstlerische Vollendung, noch die zusammenhaltende Kraft und zwingende Nothwendigkeit der Brahmsschen Musik; sie sind sinnlicher, naiver, weicher, wohl auch zerfahrener. An Jahren kein Jüngling mehr, ist es Dvořak noch immer in seiner Musik; Brahms ist immer kräftig, gedrungen, mannhaft. Auf die „Symphonischen Variationen" zurückzukommen, so wollen sie uns bei sehr vorgeschrittener contrapunktischer Gewandtheit doch weniger farbenfrisch und ursprünglich erscheinen, als viele von Dvořaks früheren Compositionen. Genug jedoch, daß, wer sie aufmerksam hört, auf keinen andern Componisten rathen würde, als eben auf Dvořak.

Das siebente „Philharmonische Concert" war eine große Liszt-Feier, mit der „Faust-Symphonie" als Haupt- und Schlußnummer. In der Oper die beiden Faust von Gounod und Boito, im Concertsaale die Faust-Ouvertüre von Wagner, Faust von Berlioz, Faust von Schumann, Faust von Liszt — wir gestehen, musikalisch faustmüde zu sein. Wenn irgend etwas uns Goethes Dichtung zu verleiden vermöchte, so wäre es die unersättliche Passion der Componisten, diesen hohen Mast zu erklettern, um ihre eigne Fahne darauf zu pflanzen. Am unangenehmsten berührt uns die prahlerisch souveräne Miene, mit welcher Liszt dieses Kunststück producirt. Er hat es sich freilich leichter gemacht, oder sagen wir, klüger angestellt, als Schumann. Anstatt die dunkeln, reflektirenden Reden, mit denen sich Schumann geplagt, in Gesang umzuwandeln, verlegt Liszt die Goethesche Tragödie kurzweg ins Orchester. Den ersten Satz seiner

Symphonie betitelt er „Faust“, das Andante „Gretchen“, das Scherzo „Mephistopheles“. Sehr einfach. Im Finale „Fausts Verklärung“ läßt er sich die Gelegenheit nicht entgehen, ein wenig Beethoven zu spielen und die Irrlehre von der „ihre eigene Unzulänglichkeit fühlenden und nothwendig zur Wortsprache drängenden Instrumentalmusik“ zu predigen. Die Schlußverse „Alles Vergängliche“ werden gesungen, von einem Männerchor mit Tenorsolo gesungen. Wien hat schon im Jahre 1875 die Bekanntschaft dieser „Faust-Symphonie“ gemacht, welche zugleich ein glänzendes Dirigentendebüt Hanns Richters bildete. Die gestrige, ebenfalls von Richter mit gesteigerter Meisterschaft geleitete Aufführung vermochte mich jedoch dem Werke nicht zu bekehren. Liszt spekulirt nicht unrichtig darauf, daß der von Goethes Dichtung ausstrahlende Glorienschein auch die Musik vergolden werde. Wirklich pflegt ein großer Theil des Publikums einer Orchestercomposition vornherein günstiger entgegenzukommen, wenn es sich gezwungen sieht, fortwährend Gedanken an Goethes „Faust“ damit zu verbinden. Mir widerfährt leider das Gegentheil. Wenn ich den ersten Satz der Lisztschen Symphonie höre und mir sage, dieses entsetzliche Flickwerk soll den „Faust“ vorstellen; wenn ich bei diesen geplagten Accordfolgen, diesen stolpernden Rhythmen, diesen kläglichen Melodienbrocken, diesen endlosen Wiederholungen eines Motivs, das schon Einmal scheußlich ist, an Fausts ersten Monolog oder an den Osterspaziergang denke, dann berührt mich solche Musik noch widerwärtiger. Zum Glück wirken die Verzerrungen dieses Genialitätskrampfes endlich auf die Lachmuskeln. Der erste Satz „Faust“ ist geradezu komisch; ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält. Das „Gretchen“ Liszts beträgt sich im Andante allerdings feiner, hat Momente der Anmuth und Zärtlichkeit; aber seine Naivetät ist

die gewisser Makartscher Kinderbilder, auf welchen halbwüchsige Mädchen uns mit gekniffenen Augen und begehrlich unter verkürzter Oberlippe vorglänzenden Zähnen anschmachten. Der musikalisch freundlichere Eindruck dieses Liszt-Makartschen Gretchens wird alsbald todtgeschlagen von der nackten Häßlichkeit des Scherzos „Mephistopheles". Boito ist ein Mozart dagegen. Will man den Teufel überhaupt musikalisch darstellen, so muß er furchtbar oder er muß humoristisch wirken. Bei Liszt gelingt ihm weder das Eine noch das Andere. Da soll er als der „Geist, der stets verneint", auftreten, und zu diesem Zweck muß das Scherzo die Themen der beiden früheren Sätze „Faust" und „Gretchen" verdrehen und verspotten! Dieser Satz, welcher am handgreiflichsten zeigt, durch was für dürre Verstandesoperationen Liszt „Musik" hervorbringt, ist von unbeschreiblicher Abgeschmacktheit. Er mündet unmittelbar in die „Verklärung", zu welcher Feierlichkeit außer dem Chor auch die Orgel als Schlußeffekt aufgespart ist. Die unmittelbare Aufeinanderfolge des Schumannschen und des Lisztschen „Faust" in dieser Concertwoche bot uns vielfache Anregung und Belehrung. Sie hat unsere Sympathien für den ersteren gesteigert. Daß neben der herrlichen dritten Abtheilung des Schumannschen „Faust" die beiden ersten den Geist des Tondichters nicht mehr in seiner alten Kraft und Fülle zeigen, haben wir zugestanden. Aber es ist doch immer der edle, keusche Geist unseres Schumann. Meistens grau in der Farbe, müde im Ausdruck, stehen doch die schwächsten Partien seines „Faust" noch immer herzgewinnend und vornehm da neben Liszts Zerrbildern. Bei Schumann überall das treue, nur zu bescheidene Streben, den Sinn des Dichters richtig zu fassen und in jedem Worte wiederzugeben; überall die Sorgfalt, vordringlichen Reiz des Klanges zu verhüllen und

mit den einfachsten, geistigsten Mitteln zu wirken. Dagegen bei Liszt die unersättliche Großthuerei, die prahlerische Ohnmacht und tolle Farbenverschwendung — an ein Nichts.

Liszts Symphonie fand eine ziemlich laue Aufnahme; nach dem ersten und zweiten Satze flüchtete das Publikum in hellen Haufen. Der angestrengte Applaus der Zurückgebliebenen, die da gekommen waren, um anzubeten, verhallte wirkungslos. Nach der letzten Note stürzten wir Anderen ins Freie, athmeten beglückt die kräftig milde Frühlingsluft und gedachten des überstandenen Lisztschen Alpdrückens nur mehr mit dem Citat aus Vischers köstlicher „Faust"-Parodie:

Das Abgeschmackteste
Hier ward es geschmeckt,
Das Allervertrackteste
Hier war es bezweckt,
Das Unverzeihliche
Hier sei es verziehn,
Das ewig Langweilige
Zieht uns dahin!

Virtuosen.

Thomson, Sarasate, H. v. Bülow.

Eine interessante Erscheinung ist der Violinvirtuose Cäsar Thomson, Sohn einer nach Belgien übersiedelten schwedischen Familie und gegenwärtig Professor am Conservatorium zu Lüttich. Schwächlich, blaß, mit durchbohrend schwarzen Augen und lang herabfallendem schwarzen Haar, braucht er nur eine Mönchskutte, um den Typus eines mittel-

alterlichen Asketen zu versinnlichen. Er tritt vor das Publikum wie Einer, der hoffnungslos mit der Welt abgeschlossen hat, und nach dem letzten Bogenstrich geht er mit einer Miene ab, als läuteten schon die Glocken zu seiner Hinrichtung. Dabei liegt doch wieder so viel Ernst und Bescheidenheit in seinem Wesen, daß wir nicht an Affektation glauben können. Thomsons Spiel, offenbar das Produkt ungewöhnlichen Studiums und Fleißes, interessirt hauptsächlich aus technischem Gesichtspunkt. Er macht Kunststücke und Kunstgriffe, die selbst geübten Geigern zu rathen geben. Passagen aus der Tiefe in die Höhe und umgekehrt führt er mittels eines eigenthümlichen Fingersatzes in einer Lage aus und spielt durch zwanzig bis dreißig Takte polyphone Sätze pianissimo, während doch sonst das gleichzeitige Anpacken aller vier Saiten einen starken Kraftaufwand fordert. Hauptsächlich waren es Paganinis Variationen über ein Rossinisches Thema (Non più mesta) und darin wieder seine eigene langsame Kadenz, womit Thomson zumeist imponirte und einen außerordentlichen Erfolg errang. Sein Ton ist nicht groß, auch nicht so süß einschmeichelnd wie Sarasates, an welchen Thomson sonst am meisten erinnert. In das Adagio legt er nicht eben tiefe oder leidenschaftliche Empfindung; die langsame Einleitung der Paganinivariationen, welche doch sehr einladet zu breitem, ausdrucksvollem Vortrag, sang er gleichsam mit halber Stimme. Aus diesem Grunde versagt seinem gewiß erstaunlichen Spiele die tiefe und unwiderstehlich ergreifende Wirkung. Jeden Kunstfreund werden Thomsons Leistungen interessiren, jeden Violinspieler dürften sie belehren und bereichern.

Wie in der Marktscene von „Lakmé“ die hellen Glöckchen des Zauberers, so wirkt bei uns der Geigenklang Sarasates. Alles Volk strömt herzu und weicht nicht vom Platze, bevor der letzte Ton verschollen. Zum Ruhme dieses Zauberers läßt

sich nicht mehr viel beitragen, auch von ihm selbst nicht. Sarasate hat in letzter Zeit wiederholt in Wien gespielt, immer bei gleichem Andrang, mit gleichem Erfolg und auch — in derselben Weise. Die Klangschönheit seines Tones läßt sich so wenig beschreiben, wie die Hexenkünste seiner Technik. Ohne Frage beruht die Eigenthümlichkeit und der Erfolg Sarasates hauptsächlich auf diesen Virtuosenkünsten, und daraus erkläre ich mir auch, warum er für mich an Reiz verliert, wenn ich ihn oft gehört habe. An schöpferischer Phantasie, an geistiger Kraft und tiefer Empfindung bleibt er uns doch einiges schuldig. Das beweist unter anderm sein Vortrag des Beethovenschen Concerts, womit Sarasate keineswegs die Wirkung erzielt, wie Joachim oder Ondriček. Sein ganz einzig süßer Geigenton streift von diesem Werke das Große und Breite ab und zieht es ins Graziöse, Niedliche. Viel näher verwandt fühlt er sich dem Mendelssohnschen Concert, das er überaus fein und lieblich ausführt. Zum Schluß spielte er ein neues Virtuosenstück, „Muiñeira“ (die Müllerin), von Sarasate nur für Sarasate und seine Geige geschrieben. Es wird kaum einen Violinspieler gelüsten, ihm dieses Stück nachzugeigen, so sehr ist es nur dazu da, um seine Bravour zu zeigen.

Mit der Zeit ersättigt man sich jedoch an den Zaubereien der Technik, wenn gleichzeitig tiefere musikalische Befriedigung fehlt und die Kunst kaum mehr zu Wort kommt vor lauter Kunststücken. Ich bin kein besonderer Verehrer von Bruchs zweitem Violionconcert, aber in Sarasates Programm erhob sich dasselbe wie eine Marmorsäule aus einem Haufen Spielzeug. Das Bruchsche Concert, dessen erster Satz wenigstens ein edles Pathos entwickelt und die warme Enpfindung des Spielers entfesselt, war die einzige Nummer, die den Namen einer ernsthaften Composition ver-

dient. Alle übrigen Stücke benügten sich mit Gelegenheitsmacherei für Sarasates Bravour: ein Allegro appassionato von E. Guiraud, eine ungarische Rhapsodie von Auer, eine Mazurka von Zarzycki und zwei Compositionen des Concertgebers: „Ballade" und „Jota arragonesa". Wenn diese Virtuosenstücke bei aller Oberflächlichkeit wenigstens Anmuth und Frische athmeten und herzhafte Lustigkeit! Aber sie alle kränkeln an Erfindungsdarre und jener falschen „Interessantheit", welche jede fließende Melodie staut, jeden gesunden Rhythmus verrenkt, jede natürliche Harmonie durch Vorhalte und Dissonanzen verkünstelt. Aus dem melancholisch wirbelnden Mückentanz der Zigeunermusik kamen wir diesen Abend fast nicht heraus. Auch Sarasates neue „Ballade" zigeunert und wird nicht müde, über dem E-moll-Dreiklang unaufhörlich die kleine Septime (d statt dis) jammern zu lassen.

Bülows „Beethoven-Cyklus" gewährt uns das Vergnügen, neben den bekanntesten Klavierstücken des Meisters auch einige selten gehörte anzutreffen, welche den Concertgebern entweder zu leicht oder zu schwer dünken für öffentlichen Vortrag. Indem Bülow sein Programm chronologisch ordnet, betont er die lehrhafte Absicht des Unternehmens. Eine Art Collegium über die Entwicklung Beethovens in lauter Musikbeispielen. Das ist sehr verdienstvoll, wenngleich nicht ganz unbedenklich. Nacheinander eine lange Reihe von Klavier-Solostücken aus derselben Periode desselben Meisters zu hören — und so durch vier Abende — muß schließlich ermüden. Gegen die Befriedigung unserer Lernbegierde erhebt sich doch allmählich das Verlangen des Ohres nach Abwechselung. Und diese war ja, unbeschadet der chronologischen Ordnung und des didaktischen Zweckes, leicht zu beschaffen: durch Einreihung Beethovenscher Klaviertrios, Violin- und Cellosonaten in das Programm.

Da brauchte Herr v. Bülow keinen Augenblick vom Piano aufzustehen; wir würden ihn in der Kammermusik von neuer Seite kennen lernen und ihm für zwei oder drei Compositionen von reicherer Klangfülle sehr dankbar sein.

Der erste Abend mit den einfacheren und technisch leichteren Compositionen Beethovens bildete gleichsam eine einleitende Vorschule. Der Virtuosität eines Künstlers wie Bülow geben sie gar zu wenig zu thun und der Auffassung des Hörers auch nicht viel. Selbst die Jüngsten im Publikum spielen heute diese Beethovenschen Erstlingswerke selbst, wenn auch nicht so gut wie Bülow. Diese Klasse von Zuhörern und Selbstspielern gewann aus der ersten Bülow-Soirée den größten Nutzen und gewiß das schönste Vorbild.

Der letzte Abend von Bülows Beethoven-Cyklus enthielt als seltenstes und merkwürdigstes Stück die 33 Variationen über ein Diabellisches Thema. Bülow ist der Erste, welcher diese Composition öffentlich gespielt oder — wie der Beethoven-Biograph W. v. Lenz sich ausdrückt — diese Sphynx zuerst sprechen gemacht hat. Das Bild ist nicht richtig: weder dem Spieler noch dem Hörer geben die Variationen unlösbare Räthsel auf, sie sind keine Sphynx, wie die große B-dur-Sonate, welche Bülow am selben Abend explicirte. Warum gerade die 33 Variationen zu einer Zeit, da der letzte Beethoven längst für das Concertrepertoire erobert war, von allen Virtuosen ignorirt wurden und noch heute gemieden sind, will uns nicht einleuchten. Weder sind sie in ihrer Technik so schwierig, noch so dunkel oder willkürlich in ihrer musikalischen Logik, wie andere Spätwerke des Meisters. Sollten die Concertspieler sie nicht lohnend, nicht anziehend genug gefunden haben? Unmöglich. Die Diabelli-Variationen gehören nicht bloß zu den allermerkwürdigsten Schöpfungen Beethovens, sondern auch zu den klarsten und anmuthigsten

seines Spätherbstes. Die Tiefe und Fülle seiner unerschöpflich neubildenden Phantasie spottet darin jeder Vergleichung. Will man aber diese Offenbarung mit verdoppeltem Genuß erkennen, so vergleiche man damit, was fünfzig von Beethovens angesehensten Zeitgenossen aus demselben Thema gewonnen haben. Der Wiener Musikverleger Anton Diabelli hatte bekanntlich die pikante und nicht kostspielige Idee, die namhaftesten Componisten der österreichischen Monarchie zur Einsendung je einer Variation über dasselbe Walzerthema aufzufordern. Sie stellten sich pünktlich ein, und Diabelli veröffentlichte unter dem zopfigen Titel „Vaterländischer Künstlerverein" dieses musikalische Picknick. Nur Beethoven erklärte mit souveräner Laune, mit Einer Variation gebe er sich nicht ab: er wolle ihrer sechs bis sieben liefern. Im Verlauf interessirte ihn die Arbeit; halb aus Scherz begonnen, wuchs diese Variationenkette mit jedem Ring zu größerer Bedeutung, zu strengerem Ernst. Nach der dreiunddreißigsten Variation durfte der ob solcher Fruchtbarkeit stark beängstigte Diabelli das Heft mitnehmen, welches dann als zweite selbständige Abtheilung des „Vaterländischen Künstlervereins" erschien. Die erste bleibt ein seltsames historisches Aktenstück. Der ganze musikalische Parnaß der Zwanziger-Jahre thut sich vor uns auf: neben Franz Schubert die gefeierten Componisten Hummel, Moscheles, Konradin Kreutzer, Mayseder, Kalkbrenner: die strengen Contrapunktisten Sechter, Tomaschek, Wittassek, Dionys Weber; vornehme Dilettanten wie Graf Moritz Dietrichstein und Baron Lannoy: Virtuosen wie Bocklet, Czerny, Pixis, Leidesdorf, Worzischek und der elfjährige Franz Liszt, der sie bald alle verdunkeln sollte. Dieses Halbhundert Variationen über ein einfältiges Thema durchzuspielen, ist ein mühseliger, aber lehrreicher Spaß. Keiner von den illustern Fünfzig zeigt in seiner Be-

arbeitung einen genialen Einfall, eine individuelle Physiognomie. Daß sie fast alle dem damals unbestrittenen Variationenbegriff eines brillanten Salonstückes huldigten, darf uns nicht wundern. Aber daß die Phantasie beinahe sämmtlicher Componisten über einen Kamm geschoren war und die Mehrzahl dieser Variationen einander zwillingsartig gleichen, indem sie die vier ersten C-dur-Takte des Themas, dann die vier folgenden in G einfach in Triolenpassagen der rechten oder der linken Hand auflösen, das macht doch einen gar kümmerlichen Eindruck. Nur wenige haben den Muth, die Taktart oder den Periodenbau des Themas zu verlassen; nur zwei bis drei die Kühnheit, es in Moll zu variiren. Zu letzteren gehören Franz Schubert, mit einem äußerst einfachen gemüthlichen Ländler in C-moll und der junge Liszt mit einer leicht in der Hand liegenden C-moll-Etude in raschen Sechzehnteln. Die Beethovenschen Variationen hat Bülow durchwegs mit Ueberschriften versehen, die wenigstens die Anerkennung verdienen, einfach und anspruchslos gewählt zu sein. „Marsch", „Duett", „Presto giocoso", „Scherzino", „Idylle", „Klage" — das läßt man sich gefallen: nur mit einem „Ländler" hat die zweite Variation keine Aehnlichkeit. Da packt der früher genannte Herr v. Lenz die Sache schon grandioser an; durch sein unablässiges Geistdestilliren und Geistausschänken wird dieser zweifellos geistreiche Mann zur Karikatur. Beethovens Variationen schmückt er mit Titeln wie: „Das Mastodont und das Thema; Orgelpunktturniere; Das Pausenräthsel; Auf dem Grunde des Meeres; Der alle Orgelmanuale spielende Wassertropfen; Erstes Oratorium; Zweites; Drittes; Das jüngste Gericht der Veränderungsvorstellung!" Welch dröhnendes Gelächter Beethovens, würde er die Geisteskrämpfe seiner Kommentatoren erlebt haben! Die 33 Variationen sind uns übrigens merkwürdig nicht bloß

durch die völlig neue, unerhört freie Auffassung der Variationenform, sondern außerdem durch ihre starke Einwirkung auf die Klavierwerke von Schumann und Brahms. Manche von den geheimnißvoll berückenden Klängen in Schumanns jugendlichen Compositionen hören wir hier schon anklingen; am auffallendsten in der 20. Variation. Auf Brahms' Entwicklung nahmen offenbar Schumann und der letzte Beethoven den entscheidendsten Einfluß. An jenem berauschten ihn die neuen Klaviereffekte, die mysteriösen Klänge, die Vollgriffigkeit; von diesem überkam er die Vorliebe für die Variation im weitesten Sinn, die außerordentliche Fülle und Vielseitigkeit in der Veränderungskunst. Brahms' erste Periode weist sieben rasch aufeianderfolgende Hefte Klaviervariationen auf, welche ohne den Vorgang von Beethovens „Dreiunddreißig" undenkbar sind.

Gesangskünstler.

Marie van Zandt, M. Sembrich, Pauline Lucca, Herr Reichmann.

In der Pariser Oper hatte sich 1781 ein kleiner Skandal ereignet. Es wurde Piccinnis neue Oper „Iphigénie en Tauride" gegeben. Demoiselle La Guerre, die Darstellerin der Titelrolle, war so stark angeheitert auf die Bühne gekommen, daß sie weder gehen noch stehen konnte und fortwährend von den kräftigen Priesterinnen der Diana gestützt werden mußte. Trotzdem vermochte sie, nachdem sie in den Zwischenakten den Kopf in kaltes Wasser getaucht, ihre Partie fehlerfrei zu Ende zu singen, aber mit matter, heiserer

Stimme, unbeweglich, katzenjämmerlich. Man diskutirte während der ganzen Vorstellung nur über die leichtsinnige „Iphigénie en Champagne", wie das blitzschnell verbreitete Bonmot lautete, und hörte gar nicht auf die Musik. Piccini war in Verzweiflung. Aber die Champagner-Iphigenie kam auch nicht ungestraft davon. Auf Befehl des Königs führte man sie in das Gefängniß Fort l'Evècque, aus dem sie zwei Tage später auf die Bühne eskortirt wurde, um die Partie nüchtern zu wiederholen. Zum Glück war sie witzig genug, um die ersten Worte ihrer Rolle zu ihrem Vortheil auszunutzen. „O jour fatal, que je voulais en vain — Ne pas compter parmi ceux de ma vie!" begann sie mit einem so rührenden Ausdruck bußfertiger Reue, daß das ganze Publikum in lauten Applaus ausbrach. Sie war gerettet. Am Schlusse des ersten Akts wurde der Demoiselle La Guerre verkündet, daß sie wieder in Freiheit gesetzt sei. Sie sang wie ein Engel, und Piccinnis Oper machte Furore.

Fast dieselbe Geschichte, nur mit einem andern Schluß, hat sich hundert Jahre später in der Pariser Opéra Comique wiederholt. Eine hochbeliebte junge Künstlerin, Marie van Zandt, sang die Rosine im „Barbier von Sevilla" — oder richtiger: wollte sie singen. Erhitzt, schwankend und verwirrt betrat sie die Bühne, verfehlte die Einsätze und sang unzusammenhängendes Zeug. Das Publikum brach in laute Entrüstung aus und ließ die arme Rosine nicht weiter singen. Freilich erklärte Mademoiselle van Zandt Tags darauf in den Journalen, sie sei nicht von Champagner, sondern nur von einer zu starken Dosis Morphin betäubt gewesen, und da wir im Zweifel uns jederzeit der milderen Auslegung anschließen, glauben wir ihr gerne aufs Wort. Allein die Pariser wollten nicht glauben, und Marie van Zandt erschien nie wieder in der Opéra Comique, deren Stern sie bis zu jenem Abend

gewesen. Wie viel versöhnlicher und gemüthlicher war doch das französische Publikum des achtzehnten Jahrhunderts! Es nahm die aus dem Gefängniß geholte Sängerin sofort in Gnaden wieder auf, während das heutige Paris jene fatale Scene nie wieder verziehen und sich selbst seiner anmuthigsten Künstlerin beraubt hat. Wie aber jedes Urtheil auch sein Gutes nachzuschleppen pflegt, so hat das erwähnte Mißgeschick dem Fräulein van Zandt schnell die allgemeine Aufmerksamkeit zugewendet. Ehedem nur in Paris gefeiert, erregt sie jetzt als interessante Notabilität überall die begierigste Erwartung. So auch bei uns, im großen Musikvereinssaal, wo sich die vielgenannte Dame als Concertsängerin hören ließ. Sie begann mit einem Recitativ und Strophenlied aus Delibes' Oper „Lakmé", eine Wahl, die mehr der Sängerin, als dem Componisten zum Vortheil gedieh. Eine geläufig perlende Kehle, welche die höchsten Töne mit Leichtigkeit anschlägt, vermag damit zu glänzen; die Composition selbst berührt fast unangenehm durch die raffinirte Grausamkeit, womit sie uns in die verzwickten Rhythmen, die widerhaarigen Intonationen und die jammernden Vokalisen orientalischer Melodik verstrickt. In der Oper selbst — sie spielt in dem heutigen Indien — entbehrt dieses „Air de clochettes", wie es wegen der gestimmten Glöckchen benannt wird, keineswegs der dramatischen Motivirung. Auf Befehl ihres Vaters, eines fanatischen Brahminen und Todfeindes der Engländer, muß die schöne Lakmé bei einem Volksfeste auf offenem Markte das Lied singen, damit durch ihre Stimme der englische Offizier Gerald herbeigelockt werde und den Brahminen in die Hände falle. Die Situation gestattet der Sängerin, in jene abenteuerlichen Koloraturen dramatisches Leben, wechselnden Ausdruck zu bringen; Lakmé singt immer leidenschaftlicher, immer verzweifelter, je mehr der heimlich Geliebte

sich ihr nähert — ihr und dem sichern Untergang! Fräulein van Zandt, welche bekanntlich die Rolle der Lakmé mit außerordentlichem Glück kreirt hat, ist in dieser gesanglich wie schauspielerisch gleich schwierigen Scene am meisten bewundert worden. Man merkt es ihr auch im Concertsaal an, daß ihre eigentliche Domäne das Theater und daß ihr graziös bewegliches Spiel von ihrem Gesang unzertrennlich sei. Wir kennen sie also nur halb. Ihre Stimme, ein zarter Sopran, der mühelos das hohe d, es, sogar e anschlägt und rein festhält, wirkt durch große Biegsamkeit und Geläufigkeit. In den hohen Kopftönen klingt die Stimme reizend, in der Mittellage und für getragenen Gesang hat sie zu wenig Fülle und Wohllaut, sogar einen leicht näselnden Beiklang. Während die Sängerin in dem halsbrecherischen Glöckchenlied der Lakmé sich rauschenden Beifall erzwang, ließ ihr Vortrag des Mignon-Liedes von Ambroise Thomas kalt. Diese einfachen Strophen verlangen, wenn auch keine große, doch eine warme, sympathische Stimme, die bei dem Ausrufe: „Dahin, dahin!“ frei aus voller Brust ausströmt. Mit dem Inhalt des Liedes vollkommen vertraut, verstand man davon einzelne Worte; die übrigen Nummern ließen kaum errathen, in welcher Sprache Fräulein van Zandt überhaupt singe, so undeutlich ist ihre Aussprache. Was für diese Sängerin sympathisch einnimmt, ist gar nicht ihre Stimme, viel mehr schon ihre bedeutende, wenngleich nicht vollendete Technik; am meisten aber der graziöse und geistreiche Zug, der ihren Vortrag wie ein feiner Parfüm durchdringt. Ihre Bewegungen, ihr Lächeln, ihr Grüßen — alles ist von liebenswürdiger Anmuth und Noblesse. So interessant Fräulein van Zandt im Concert auch wirkte, bedauern müssen wir doch, daß sie uns nicht lieber auf der Bühne, in einer ihrer Glanzrollen, entgegengetreten ist.

Mit ungewöhnlicher Spannung hat man das erste Auftreten der Sängerin Marcella Sembrich erwartet. Seit etwa acht Jahren wird sie in London, Paris, Petersburg und Berlin als eine Gesangskünstlerin ersten Ranges gepriesen. Das ist sie auch. Nur hat übereifrige Reklame sich nicht begnügt, uns in der Sembrich einen Stern anzukündigen, sie versprach gleich eine Sonne, vor der alle Sterne erbleichen. Der Nachtheil solcher Uebertreibungen bleibt niemals aus, und so glaubte denn mancher Musikfreund, der unter anderen Voraussetzungen das große Talent der Sembrich freudig anerkannt hätte, ihr vorwerfen zu müssen, daß sie gewisse virtuose Details der Patti nicht erreiche. In der Koloratur der Patti ist allerdings jeder einzelne Ton noch feiner und schärfer herausgemeißelt und vor allem der Triller in dem genauesten Abstande beider Noten, in seiner Gleichheit und Schnelligkeit weit vollkommener. Die Sembrich bleibt demungeachtet eine große Gesangskünstlerin, die sogar etwas vor der jetzigen Patti voraus hat, die jugendlichere Frische und Kraft in den (von der Patti gegenwärtig sorgsam vermiedenen) höchsten Tönen. Wir hörten die Sembrich wiederholt das dreigestrichene Es frei und kräftig anschlagen, und in der zweiten Arie der Königin der Nacht die gefährlichen Stakkatos und Triolenketten glänzend bewältigen. Auf dieses Kunststück legen wir keineswegs den größten Werth; nicht einmal auf das brillante Feuerwerk, das die Sembrich in der Wahnsinnsscene der Lucia so siegreich losbrannte. Was ihr sofort unsere Achtung und Sympathie erwarb, war im Gegentheil eine ganz schmucklose Cantilene: das Andante, welches die erste Arie der Elvira in den „Puritanern“ einleitet. Da wirkte der unbeschreiblich süße, weiche Klang dieser echten Sopranstimme im Verein mit der schönsten Tonbildung und vollendeten Noblesse des Vortrages bezaubernd. Auch in der,

heute etwas verblaßten Arie des Schäfers Aminta aus Mozarts Jugendoper „Il Rè pastore“ erwies sich die Sembrich als gediegene Mozartsängerin. Aus ihrem Gesang spricht eine durchaus musikalische Natur. Nirgends ein unschönes Uebertreiben, Schleppen oder Tremoliren — nirgends eitle Effekthascherei und doch überall der gewünschte Effekt. Bekanntlich hat die Sembrich als Violinspielerin excellirt, bevor sie zum Gesang überging. Und das wirkte, ganz wie einst bei Christine Nilsson, gewiß segensreich auf die Reinheit ihrer Intonation, auf die feine Empfindlichkeit ihres Gehörs.

In dem für den „Deutschen Hilfsverein“ veranstalteten Concert hörten wir von Frau Pauline Lucca zum ersten Male ein Fragment aus Massenets neuester Oper „Le Cid“: die Scene Chimenes zu Anfang des dritten Akts. Chimene überläßt sich darin ihrem Schmerz, von dem Geliebten, der ihr den Vater getödtet, auf ewig getrennt zu sein. Nach einem klangvoll instrumentirten Orchestervorspiel, worin die Klarinette die Melodie vorausnimmt, gelangen wir zu einem kurzen Recitativ und dem Arioso Chimenes in H-moll: „Pleurez, pleurez mes yeux!“ Es ist dies ein stimmungsvoller, anfangs auch schlicht melodiöser Gesang, der sich aber bald steigert und zu jenem scharf deklamirenden, exaltirten Pathos aufstachelt, an welchem wir die neufranzösische Schule und Massenet insbesondere erkennen. Verständniß und volle Wirkung kann diese Scene nur im Zusammenhang mit der Handlung, auf der Bühne, erwerben. Die Rolle der Chimene dürfte der Lucca einen neuen lohnenden Spielraum für ihr eminent dramatisches Talent eröffnen. Von dieser speciellen Begabung der Künstlerin hat selbst ihr Concertvortrag eine glänzende Probe geliefert. Jedes Wort der trostlosen Chimene war so eindringlich accentuirt, jede

Phrase so leidenschaftlich gefärbt, daß die Zuhörer, obgleich von jedem Verständniß des Zusammenhangs abgeschnitten, sich einer tiefen Bewegung nicht erwehren konnten. Die Tendenz, vor allem dramatisch zu wirken, wird außerhalb der Oper leicht gefährlich. Sie wirft ein schielendes Licht auf Frau Luccas Liedervorträge, wie zum Beispiel des „Veilchens" von Mozart. Die Strophen des bescheidensten Blümchens erfüllt Frau Lucca mit einem schmerzlichen Pathos, das weit über den kleinen Stoff, weit über den Stil des Liedes hinausgreift. So singt kein Veilchen, so stirbt kein Veilchen, nicht einmal eine Aloë. Sollte dieser verzweifelnde Ton dennoch berechtigt erscheinen, dann müßte er in den Schlußworten wenigstens klagend nachtönen. Frau Lucca läßt aber diese echt wienerischen Schlußworte „'s war ein herzig's Veilchen" — Mozart hat sie eigenmächtig dem Goetheschen Gedicht angeflickt — mit kühler Absichtlichkeit, fast gleichgiltig abfallen. Auch Herr Reichmann, unser gefeierter Opernbariton, ist kein echter Liedersänger. Er schädigt den günstigen Eindruck, dessen seine klangvolle Stimme, deutliche Aussprache und warme Empfindung überall sicher sind, durch ein Uebermaß von theatralischer Sentimentalität. Wenn letztere schon manche seiner lyrischen Opernpartien trübt, wie den Wolfram, der im Sängerkrieg sich vor Herzweh gar nicht zu fassen weiß, so wirkt sie noch befremdender im Liede. Herr Reichmann singt Schumanns „Du bist wie eine Blume", ein Heinesches, also nicht sehr tiefgefühltes Segenswort, mit dem Ausdruck einer sich verblutenden Trostlosigkeit. In solchem Ton könnte etwa Lucias Edgar, das Messer im Leibe, der Welt Adieu sagen. Auch in Löwes Ballade „Edward", die sehr gut angefangen war, glaubte Herr Reichmann jede folgende Strophe immer theatralischer auf-

blasen zu müssen. Da dehnten sich die Antworten Edwards „Mein Haus und Hof", dann „Laß sie betteln gehn" zu einer tragischen Ueberschwänglichkeit, die höchstens auf der Bühne in einem wirklichen Duett zwischen Mutter und Sohn sich motiviren ließe. Im Vortrag einer Ballade, selbst einer dialogisch abgefaßten, darf der epische Grundton niemals bis auf die letzte Spur verloren gehen.

1888.

Orchesterconcerte.

—

Ouvertüre von Joachim. Suite von Grieg.

Die beiden Orchesternovitäten, mit welchen Hofkapellmeister Hanns Richter uns überrascht hat, bedeuten Huldigungen für zwei Dichter. Die erste, eine Ouvertüre von Joachim, ist dem Andenken Heinrich v. Kleists, die andere, eine „Suite im alten Stil" von Grieg, dem Andenken Holbergs gewidmet. Wer nicht in sehr kindlichen Vorstellungen über die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik befangen ist, der wird von keinem dieser beiden Orchesterstücke eine porträtgetreue Schilderung des betreffenden Poeten erwarten. Weder Joachim noch Grieg haben je vermeint, irgend ein Mensch, mit dem Titel dieser Musikstücke unbekannt, könnte beim Anhören just auf Kleist oder auf Holberg verfallen. Der Tondichter giebt uns hier gleichsam zwei verschiedene Fäden in die Hand, die Composition und den Titel — diese sollen wir im Geiste mit einander verknüpfen. Die Phantasie des einen Hörers wird sich dabei willfähriger, geschäftiger zeigen, als die eines andern. Nur wenn wir gar keinen Vereinigungspunkt für diese beiden Fäden entdecken, gar keine innere Verwandtschaft zwischen dem Musikstück und seinem Titel, dann

werden wir sagen können, der Componist hat einen Mißgriff gethan. Dies ist weder Joachim noch Grieg widerfahren. Doch scheint uns letzterer glücklicher gewesen zu sein in der Anpassung seiner Musik an den gegebenen Stoff: „Aus Holbergs Zeit“. Im Jahre 1884 waren es zweihundert Jahre seit der Geburt Ludwig Holbergs, des besten und ersten Lustspieldichters Dänemarks. Niels Gade feierte dieses Jubiläum mit einer Orchester-Suite „Holbergiana“, Edward Grieg mit der Suite für Streichinstrumente. Eine feine, geistreiche Arbeit, anspruchsloser und weniger exotisch, als es die Compositionen dieses Norwegers zu sein pflegen. Das Alterthümliche erscheint in den Formen, Rhythmen, Verzierungen geschickt getroffen und doch mit modernem Geist erfüllt. Reizend ist das „Air“ in G-moll mit seiner weichen, leicht getrösteten Schwermuth, voll lebendigen Humors das die Suite effektvoll abschließende Tanzstück „Rigaudon“. In einem vortrefflichen Essay sagt Georg Brandes von Holberg: „Was er auch hervorbringt, er nimmt alles von der lustigen Seite. Hier kommt selten eine andere Stimmung als die des guten Humors zum Vorschein, äußerst selten ein Zug von Wehmuth, nur ein einziges Mal ein Anstrich vom Rührenden.“ An diese Charakteristik Holbergs dachten wir bei der Suite von Grieg, die gleichfalls das Leben leicht nimmt und uns das Genießen leicht macht. Joachims Ouvertüre ist eine ernstere, schwerer wiegende Arbeit, doch birgt sie wenig, was uns nöthigen könnte, sie unter dem Einfluß von Heinrich v. Kleist zu denken. Von diesem lebt nur der grübelnde, melancholische Zug in Joachims Ouvertüre, die in ihrer trüben, weichen Stimmung an Schumann, namentlich stark an dessen Genovefa-Ouvertüre erinnert. Wir vermissen einen viel entscheidenderen Zug: das leidenschaftlich Aufflammende, Gewaltige, ja Gewaltsame, das Kleists Wesen kennzeichnet und

seine Dichtungen prägt. Abgesehen von der poetischen Uebereinstimmung — welche, wie gesagt, ebensosehr in dem guten Willen unserer eigenen Phantasie, als in der Partitur selbst liegt — ist Joachims Kleist-Ouvertüre ein edel gedachtes, mit tüchtiger Kunst ausgeführtes Tonstück, wie deren heute nicht allzuviele auf den Markt kommen.

Berlioz' Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini".

Ein Tonstück, zu dessen Bewunderung unsere Concertdirigenten uns seit einem Vierteljahrhundert zu erziehen bemüht sind. Trotzdem scheint das Publikum dem Dinge noch immer mehr verblüfft als erbaut gegenüberzustehen. Was mich betrifft, so hat schon zu einer Zeit, da ich der Musik und der fesselnden Persönlichkeit Hektor Berlioz' näher gestanden, mir die Bekanntschaft seiner vier Ouvertüren zu „Cellini", den „Vehmrichtern", „Wawerley" und dem „Corsar" eine bittere Enttäuschung bereitet. Und diese Enttäuschung steigert sich fast zum Widerwillen mit jeder neuen Aufführung dieser Werke. Sie sind erquält, stillos, unmusikalisch; in ihren Gesangstellen trivial und abstrus in ihren Durchführungen. Des Componisten der „Fee Mab" und der „Liebesscene" scheinen sie mir unwürdig. Die Ouvertüre zu „König Lear" packt uns doch stellenweise durch ihr starkes Pathos und läßt uns obendrein die Freiheit, ob wir das Verstörte darin auf Rechnung des Königs Lear oder des Tondichters stellen wollen. Die Ouvertüre zum „Römischen Karneval" wirkt durch ihren festlichen Glanz und eine aufgeregte, aber nicht unnatürliche Fröhlichkeit. Eigenthümlich und pikant, wie alles von Berlioz, ist auch die Cellini-Ouvertüre, aber es

fehlt ihr schlechterdings die musikalische Seele. Wenn man die langsame Einleitung hört mit ihrer kläglichen melodischen Armuth und harmonischen Ungeschicklichkeit und dann den außer Rand und Band fahrenden Schlußspektakel, so möchte man das einem Anfänger zuschreiben. Ja selbst Berlioz' glänzendste Specialität, seine Instrumentirung, glaubt man hier noch in den Windeln zu sehen, schmeckten nicht wieder andere Stellen nach der Ueberreizung blasirten Alters. Wenn von manchen Seiten behauptet wird, erst die Zukunft werde dieser und den früher genannten Ouvertüren den verdienten Triumph bringen, so möchte ich eher das Gegentheil vermuthen; ihre Zeit scheint mir bereits vorüber. Zu Ende der Dreißiger- und Anfang der Vierziger-Jahre hat der jüngere Theil des Publikums und der Kritik sich davon blenden lassen. Heute, wo die von Berlioz erfundenen berückenden Orchestereffekte so vielfach nachgeahmt, zum Theile auch schon überboten sind, erkennen wir — nicht mehr bestochen von der Farbe — das unsäglich Dürftige und Dilettantische der Zeichnung. Männer von feinster musikalischer Bildung und Empfindung, wie Mendelssohn, haben das freilich schon in jüngeren Jahren auf den ersten Blick erkannt. In einem Brief an seinen Freund Ignaz Moscheles schreibt Mendelssohn im Jahre 1834: „Was du von Berlioz' Ouvertüre schreibst (Les francs-juges), ist mir recht aus der Seele gesprochen; es ist ein wüstes, prosaisches Stück, und doch noch eines seiner menschlicheren. Mir kommt es immer vor, als müßte ich aus dem Faust dabei singen: Sie kam vor Angst am lichten Tag der Küche zugelaufen, zernagt, zerkratzt das ganze Haus, wollt nichts ihr Wüthen nützen; sie fuhr herum, sie fuhr heraus und soff aus allen Pfützen. Denn seine Instrumentirung ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, daß man sich die Finger waschen

muß, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat. Zudem ist es doch schändlich, seine Musik aus lauter Mord, Noth und Jammer zusammenzusetzen; denn selbst wenn's gut wäre, käme nichts Anderes darin vor, als solche Atrocités. Er hat mich eigentlich zu allererst recht melancholisch gemacht, weil er so klug und kalt und passend über alle anderen urtheilt, so gänzlich vernünftig ist und so grenzenlos unvernünftiges Zeug bei sich gar nicht bemerkt." Und bei einer andern Gelegenheit: „Könnte ich's nur wenigstens apart finden oder gewagt oder keck das ganze Wesen; ich finde es bloß langweilig und gedankenlos."

Ouvertüre von d'Albert. „Omphales Spinnrad" von St. Saëns.

In früherer Zeit, wenn der Versucher an gefeierte Klaviervirtuosen herantrat und, sie zum Componiren verlockend, auf die Lorbeerhaine Mozarts und Beethovens deutete, da pflegten jene Herren keineswegs „Apage Satanas" zu rufen. Aber sie zogen die Versuchung gleichsam zu sich herüber, auf ihr eigenstes Grundstück, und componirten bescheidentlich Klavier-Etüden, Opernphantasien, Transskriptionen. Also thaten Dreyschock Thalberg, Döhler, Willmers, selbst Liszt durch volle zwanzig Jahre. Der junge d'Albert, heute wohl der gefeierteste und glänzendste Klaviervirtuose, trachtet, ungenügsam an diesem Ruhm, gleichfalls nach der höheren Geltung des schaffenden Tonkünstlers; doch läßt er sein ihm so williges und dankbares Instrument gänzlich beiseite und wendet sich gleich an das Orchester. Auf eine Symphonie, die wir mit mäßigem Vergnügen in London gehört, läßt er

rasch eine große Ouvertüre folgen, deren Wirkung im letzten „Philharmonischen Concert" auch nicht viel berückender war. Ursprünglich nannte sie der Componist „Dramatische Ouvertüre"; jetzt hat er sie „Ouvertüre zu Grillparzers Esther" umgetauft. Sein erster Einfall war der klügere. Da konnte sich der Hörer als verschwiegenes Sujet ein beliebiges Drama denken — Wallenstein oder Sappho, Egmont oder Coriolan — die Musik paßte zur Noth auf alles, und der Componist behielt immer Recht. Jetzt hat er Unrecht, denn die ausdrückliche Beziehung auf Grillparzers „Esther" vermag kein Mensch herauszufinden, und doch nöthigt uns d'Albert zu dieser Anstrengung. Ein Fragment wie „Esther", das nach der sinnigsten, lieblichsten Exposition ausgangslos abbricht und uns mit einem großen Fragezeichen entläßt, ergiebt sich am wenigsten der Umdichtung in ein abgeschlossenes großes Orchesterstück. Will d'Albert etwa mit seinem triumphirenden Schluß, mit seinen Trompeten und Pauken, Becken und Triangeln das Grillparzersche Fragment auslegen und ergänzen? Zerbrechen wir uns nicht den Kopf; hat doch der Componist, als er die Ouvertüre schrieb, selber nicht an Esther gedacht. Das Entscheidende für uns bleibt, daß die Ouvertüre, mit oder ohne Aufschrift, als musikalisches Kunstwerk unbefriedigt läßt. Die Motive sind weder bedeutend noch reizend, noch originell; ihrer Entwicklung fehlt die organische Triebkraft, jene innere musikalische Nothwendigkeit, welche uns überzeugt und mit sich fortreißt. Die Methode d'Alberts schmeckt nach Flickschneiderei: fortwährend wird gestückelt, ein neuer Lappen aufgesetzt, ein alter abgerissen. Unruhiges Wechseln der Tempi, Takt- und Tonarten, contrastirende Klangeffekte, dazu einige (vielleicht unbewußte) Anklänge an Wagner und Berlioz — das bedeutet offenbar das „Dramatische" in diesem Stücke. An der Dürftigkeit der

Ideen, an der Zerfahrenheit der Durchführung scheitern aber all die Effekte, scheitert die große technische Gewandtheit des Componisten in Nebendingen. Was uns an d'Alberts Ouvertüre (wie auch an seiner Symphonie) erfreulich auffiel, ist ein ernsteres musikalisches Bestreben, ein Zug von Solidität im Vergleiche zu anderen jungen Adepten der neuesten Schule, welche sich berufen glauben, Berlioz, Liszt und Wagner „fortzusetzen", d. h. ohne deren Talent die Extravaganzen dieser Tondichter noch zu überbieten. d'Albert geht nicht prahlerisch darauf aus, uns durch Unerhörtes niederzuwerfen, und schon dieser, heutzutage an einem Zwanzigjährigen seltene Charakterzug läßt uns hoffen, er werde uns mit der Zeit noch manches viel Erfreulichere bringen. Das Publikum ließ die Esther-Ouvertüre schweigend fallen, erwies sich aber desto freundlicher gegen das jedenfalls reizendere und effektvollere Orchesterstück von Saint-Saëns, „Le rouet d'Omphale". Es ist ein auserlesenes Stück Tonmalerei, ein Triumph der geistreichen, in Berlioz' Schule herangebildeten Orchestrirungskunst. Saint-Saëns will sich allerdings an diesem Lobe nicht genügen; er versichert in dem Vorwort seiner Partitur, das Spinnrad sei ihm nur „un prétexte" und lediglich wegen des Rhythmus und der allgemeinen Haltung seiner Composition gewählt. Seite 19 der Partitur werde man den an seinen Banden verzweifelt zerrenden Herkules und Seite 32 die ihn verspottende Omphale leibhaft erkennen. Lassen wir uns, nach Bismarcks Rath, nicht verblüffen. Das Spinnrad mit seinem unvergleichlich nachgeahmten Schnurren ist die Hauptsache in Saint-Saëns' Genrebild und Omphale nur der Vorwand. Wenn der Componist wirklich die höhere Absicht verfolgte, ein Seelengemälde zu liefern, so hat er sie nicht erreicht. Die beiden von ihm angestrichenen Beweisstellen über-

zeugen uns am besten, daß mit dem Stillstehen des Spinnrades ihm auch sofort der Faden ausgeht.

Liszts „Vogelpredigt des heiligen Franz v. Assisi", für Orchester bearbeitet von Felix Mottl.

Eine innere Nothwendigkeit scheint sich darin fortzuspinnen, daß Herr Mottl instrumentiren muß, was Liszt für Klavier setzte, und Herr Richter aufführen muß, was Herr Mottl instrumentirt hat. Vom Standpunkte der philharmonischen Concerte, den wir uns gern etwas höher denken, hätten wir alle drei Leistungen für überflüssig gehalten. Das Liszt eine Vogelgezwitscher-Etude fürs Klavier schreibt und sie seinem eben erworbenen Abbémantel zu Ehren nach dem heiligen Franz v. Assisi tauft, kann niemanden ernstlich anfechten. Das Ding ist überaus seicht, mochte aber, von einem Abbé gespielt, der zugleich der erste Klaviervirtuose der Welt war, seinen Effekt gemacht haben. Für ein solches Nichts nachträglich ein ganzes Orchester in Bewegung zu setzen, das sollte doch keinem ernsthaften Musiker einfallen. Je größere Mittel dafür aufgewendet werden, desto kindischer erscheint es uns. Ja, das Widersinnige dieser ganzen Conception tritt durch den Orchesterprunk noch auffallender hervor, als in Liszts Original. Ich kann mir ein hübsches Genrebild (etwa vom Schwind) denken, welches die Legende behandelt: ein von Frühroth beglänzter Buchenwald, darin der ehrwürdige Mönch, umschwirrt von einer Schaar zuthunlicher Vögel, die anscheinend seiner frommen Ansprache lauschen. Die reine Instrumentalmusik jedoch, die weder Vögel noch Mönche malen kann, zeigt in solchen Wagstücken nur ihre Blößen.

Herr Mottl handhabt natürlich den ganzen Zauberapparat des Berlioz-Wagnerschen Orchesters mit der Sicherheit eines Taschenspielers. Flöten- und Klarinett-Triller, dazu flatternde Violinpassagen über einigen gerupften Harfensaiten und summenden Bratschen — das alles imitirt das Durcheinander von Vogelstimmen so gut, als es sich nur imitiren läßt. Aber gerade dieser äußerste Realismus der Instrumentirung, welcher der Natur ganz nahe zu kommen scheint und ihr doch meilenfern bleibt, stößt uns ab. Es kommt jedoch noch besser: auf den Spaß folgt der Tiefsinn, die Moral, das Religiöse. Die Vögel stellen plötzlich ihr Concert ein, und ein Solowaldhorn beginnt mittels eines gravitätischen Recitativs den predigenden Heiligen vorzustellen. Mit dieser Wendung wird die Geschichte komisch, und wirklich mischt sich in Mottls Vogelgezwitscher ein unterdrücktes Kichern der Zuhörer, das wohl nur aus Respekt für den heiligen Franz v. Assisi nicht zum Ausbruche kommt. Durchgefallen ist die kleine Menagerie dennoch.

Brahms' Concert für Violine und Violoncell, op. 102.

Joseph Joachim, der Geigerkönig, und der jüngere, kaum geringere Violoncellvirtuose Robert Hausmann waren zur Ausführung dieses Werkes eigens von Berlin hierhergereist und spielten es mit jener souveränen Beherrschung und vollendeten Noblesse, die wir an ihnen zu bewundern gewohnt sind. Composition und Ausführung fanden außerordentlichen Beifall. Es thut mir leid genug, gestehen zu müssen, daß mir persönlich das Doppelconcert keinen so hohen Genuß gewährt hat, wie die früheren großen Werke von Brahms.

Gedenke ich seiner Symphonien, seiner beiden Klavierconcerte, seiner Kammermusiken, so vermag ich jenes nicht in die erste Reihe von Brahms' Schöpfungen zu stellen. Schon die Gattung hat von Haus aus etwas Bedenkliches. So ein Doppelconcert gleicht einem Drama, das anstatt eines Helden deren zwei besitzt, welche, unsere gleiche Theilnahme und Bewunderung ansprechend, einander nur im Wege stehen. Wenn man aber von einer Musikform behaupten darf, daß sie auf der Uebermacht eines siegreichen Helden beruht, so ist's das Concert. Haben wir nicht etwas Aehnliches in der Malerei? Die Künstler wehren sich gegen Doppelporträts, mögen nicht gern Mann und Frau auf Einer Leinwand verewigen. Gleiche Instrumente (zwei Violinen, zwei Klaviere) fügen sich, wie die ältere Musikliteratur uns zeigt, schon leichter zu einem Concert, als zwei Prinzipalstimmen von so verschiedener Tonhöhe, wie Violine und Violoncell. Ist bereits gegen das Violinconcert von Brahms die Bemerkung gefallen, es sei darin der Sologeige nicht die ihr zukommende Herrscherstellung eingeräumt, so verschärft sich noch dieser Einwand gegen das Doppelconcert, worin beide Soloinstrumente nicht bloß vom Orchester, sondern obendrein von einander in den Schatten gedrängt werden. Das Violoncell ist gegen die Violine mit einiger Vorliebe bedacht; doch scheinen mir hier dem Instrumente Dinge zugemuthet, die von Virtuosen zwar ausführbar, aber nicht in der eigensten Natur des Instrumentes gelegen sind. Die Soloviolinе wird gleich im ersten Satz von den dreifach getheilten Geigen des Orchesters, welche wie Feuergarben die Luft durchschneiden, verdunkelt. Beide Solisten haben keine entscheidende, führende Rolle in dieser ganz symphonistisch behandelten Composition; nur selten schwingen sie sich für längere Zeit siegreich über die mächtige Orchesterfluth, in welche sie alsbald wieder untertauchen. So

gleicht das Doppelconcert mehr einer Symphonie, welche von einer Geige und einem Violoncell mit feinem Passagenwerk ausgeschmückt wird. Um ein bedeutendes Kunstwerk sind wir jedenfalls reicher, das versteht sich bei Brahms von selbst. Dieses Kunstwerk dünkt mir jedoch mehr die Frucht eines großen combinatorischen Verstandes zu sein, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Empfindung. Wir vermissen daran die Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den melodischen und rhythmischen Zauber. Wie geistreich Brahms jedes Motiv zu wenden, zu variiren, auszunutzen versteht, ist bekannt; auch in seinem Doppelconcert bewundern wir die Kunst der Durchführung. Allein das, was durchgeführt wird, der thematische Stoff, scheint mir für ein so großes Werk nicht bedeutend genug. So empfangen wir denn nachgerade den Eindruck eines Theaterstückes, in welchem alle Personen sehr gescheit und geistreich sprechen, wo es aber zu keiner Handlung kommen will. Dies gilt vornehmlich von den beiden äußeren Sätzen. Der erste Satz, der kunstreichste von allen, kommt aus der halb trotzigen, halb gedrückten Stimmung und aus der A-moll-Tonart nicht hinaus. Durch seine vielen Vorhälte, Synkopen und rhythmischen Rückungen, seine übermäßigen und verminderten Intervalle bricht nur selten das helle Tageslicht. Fast werden wir an Schumanns spätere Manier erinnert. Auch das Thema des letzten Satzes steht nicht auf der Höhe von Brahms' Genius; ein kleines, in engen Maschen zappelndes Motiv, mehr verdrießlich als heiter. Der Hörer hofft nach diesem kleinlichen Anfang auf eine kräftige, glänzende Steigerung; aber wo diese Miene macht, einzusetzen (F-dur, fortissimo), erlahmt der Rhythmus und bewegt sich, von den Bleikugeln schwerer Triolen gefesselt, nur stockend vorwärts. Ein Labsal zwischen diesen beiden Sätzen ist das Andante in D-dur.

Das Thema, eine lieblich einfache Melodie, von beiden Solo-instrumenten all' ottava gesungen, breitet ein wohliges Behagen über Spieler und Hörer. Das knapp begrenzte Stück zählt zwar nicht zu den bedeutendsten Andantesätzen von Brahms, gewiß aber zu den gefälligsten; es dürfte überall entscheidend werden für den Erfolg des ganzen Werkes.

Klavierconcerte.

Frau Marie Jaëll haben wir seit ihren letzten Wiener Concerten im Jahre 1883 ziemlich unverändert wiedergefunden, und somit auch unser Urtheil von damals. Es ist nicht leicht über Frau Jaëll zu schreiben. Sie besitzt Geist und eine enorme Technik, verwendet aber beides so ungleich und excentrisch, daß man oft schwankt, ob man ihr Spiel genial nennen soll oder talentlos. Eigentlich beides zugleich: äußerlich genial, innerlich talentlos. Was sie spielt, verschwimmt romantisch in einem ununterbrochenen Pedalrausch; zwei Fortestücke vermag man oft kaum von einander zu unterscheiden. Die Compositionen der Frau Jaëll bezeugen mehr das schwache als das schöne Geschlecht. Eine Reihe kleiner Charakterstücke betitelt sie „Prisme, problêmes en musique“. Sie gehören, wie die Componistin selbst, zu den problematischen Naturen in der Kunst, welche zwar durch ihre Ungewöhnlichkeit momentan interessiren, aber doch weit mehr Verwunderung als Freude erregen. Ein Heldenstück, eigentlich einen musikalischen Feldzug hat Frau Jaëll in Paris geliefert, wo sie in einer Serie von 6 Abenden sämmtliche

Klavierstücke von Schumann und in weiteren 6 Vorträgen sämmtliche Originalcompositionen von Liszt hinter einander spielte. „Admirable, admirable! . . . le public!" rief Coquelin, als er den zweiten Theil des Goethe'schen Faust im Wiener Burgtheater absolvirt hatte.

Das Klavier hat außer Frau Jaëll noch eine bedeutende Schaar meist junger, noch unerprobter Kämpfer oder besser Amazonen ins Feld geführt. Die wenigen Pianisten vom starken Geschlecht verschwanden hinter dem Aufgebot concertirender Damen. Wie groß war die Zahl der klavierspielenden Concertgeberinnen in den letzten drei Monaten? Hier ist die Liste: Adele Mandlik, Olga Segel, Lilli v. Neumann, Emilie Goldberger, Olga Roßinger, Ella Pancera, Ida Reich, Caroline v. Radio, Gisela Frankl, Leontine Winkler, Ella Kerndl. Außerdem haben in andern Concerten nachstehende Wiener Pianistinnen mitgewirkt: Gisela Bergl, Gisela v. Pasthory, Georgine Hundhammer, Paula Dürnberger, Rosa Fleischmann, Lilli Michalek, Susanne Pilz, Marie Baumayer. Sollte die Liste, wie ich fürchte, unvollständig sein, so mögen die Vergessenen mich nachsichtig entschuldigen — noch mehr die Ungehörten, Unbesprochenen! Katholische Missionäre in China sind zwar auf das Auskunftsmittel verfallen, eine große Menge von Heiden zugleich mittels Feuerspritzen zu taufen — die musikalische Kritik verfügt leider über nichts Aehnliches. Eine kritische Würdigung aller obengenannten Damen ist weder möglich noch auch dringend nothwendig. Sie spielen ja — mehr oder weniger — alle gut, das steht ganz außer Zweifel. Nur daß gar so viele gut spielen und deshalb Concerte geben, die sich schlecht lohnen, macht uns ängstlich und mit jedem Jahre ängstlicher. Möchte unsere Liste wenigstens den Nutzen stiften, ein oder das andere Mädchen abzuhalten von der Wahl eines Berufes, der in so erschrecken-

dem Maße überfüllt und dadurch im praktischen Leben entwerthet ist.

Pariser Musikzeitungen melden, daß eben zum Beginne des Schuljahres nicht weniger als 220 junge Pianistinnen sich der Aufnahmeprüfung ins Conservatorium unterzogen haben. Zum Glück ist man dort so vernünftig, die Ueberfluthung mit Klaviervirtuosen nicht noch eigens zu befördern, das Klavierspiel nicht als Hauptzweck eines Conservatoriums anzusehen. Es sind von den 220 Mädchen nur 13 in die Ausbildungsklasse, 17 in die unteren Klassen aufgenommen worden; also im ganzen bloß dreißig. Hingegen verzeichnet der letzte Jahresbericht des Wiener Conservatoriums 446 Klavierschüler, ungefähr die Hälfte der gesammten Schülerzahl. Welcher Ausblick in die Zukunft! Welche Kämpfe ums Dasein bei so mächtig anschwellender Konkurrenz und stetig abnehmender Theilnahme des Publikums! Gerne sähen wir obige Zahlen als Warnungstafel vor die Concertsäle aufgepflanzt, wüßten wir nicht, daß hier jeder Rath nutzlos und jede Warnung vergeblich ist.

1889.

Orchesterconcerte.

Ouvertüren von Goldmark und Mackenzie. Symphonische Variationen von Nicodé.

„Im Frühling“ betitelt Goldmark seine neue Ouvertüre. Die Aufschrift hat uns hoffnungsvoll und doch zugleich etwas ängstlich gestimmt. Freuen mußten wir uns, das Goldmark, diese höchst pathetische Natur, einen Stoff gewählt habe, welcher alle verschneiten Wonnen des Gemüthes und der Sinne lebendig macht. Freilich giebt es Schwarzseher und Schwarzfühler, die ihre Lieblingsfarbe als Byronschen Weltschmerz oder Schopenhauersche Galligkeit auch in den Frühling hineintragen. Wird Goldmark, der gewaltige Dissonanzen-König, es über sich gewinnen, dem Mai zuliebe seine schneidendsten Akkorde zu verabschieden? Wird er den Frühling verherrlichen, ohne ihm zugleich Opposition zu machen? Wird er uns nicht giftflammende Blüthen aus dem Orient herüberbringen und Nachtigallen aus Bayreuth? So ungefähr flüsterten unsere Besorgnisse. Goldmark hat sie auf das liebenswürdigste und beinahe vollständig besiegt. Ohne alles Präludiren setzt seine „Frühlings-Ouvertüre“ mit einem jubelnden Thema in A-dur ein, das nach einigen beschwichtigenden Takten sich in As-dur, dann mit aller Kraft in C-dur

wiederholt, um endlich in ein zweites Thema von idyllischer Harmlosigkeit einzulenken. Beide Themen bieten günstige und geistreich verwendete Motive für die ziemlich umfangreiche Durchführung; Finkenschlag und Lerchentriller, wie man sie natürlicher nicht wünschen kann, liefern dazu den lieblichsten Aufputz. Ganz und gar ohne Besuch in „Wahnfried" geht es freilich nicht ab: Wagnerische Harmonien, anfangs schüchtern und vereinzelt, stürzen später als wilde Jagd von den Bergesgipfeln hernieder; synkopirte chromatische Sextakkorde der Geigen und Holzbläser, gegen welche Bässe und Posaunen eine schauerliche Prozession von aufsteigenden verminderten Septimakkorden ins Feld führen. Das ist nicht das obligate Frühlingsgewitter, auf das man gerechnet hatte; eher eine kleine Vorprobe des Weltunterganges, wobei Flüsse, Wälder, Gebirge durcheinanderpurzeln und alles Eingeweide des Erdballes zu platzen droht. Zum Glück geht die Episode schnell vorüber; noch einmal, jetzt etwas ausführlicher und bequemer, erschallt das herzige Vogelconcert, und jauchzend fliegt in stürmischem Allegro das Ganze zum Schlusse. Wir zählen die „Frühlings-Ouvertüre" zu Goldmarks erfreulichsten Orchestercompositionen; nicht als ob die einzelnen Themen gerade bedeutend wären, aber sie sind so lebendig in Fluß gebracht, alles so warm empfunden und so frisch gemalt, daß die Wirkung nirgends versagen wird.

Anspruchsvoller als die Goldmarksche führt sich eine zweite Novität ein: „Symphonische Variationen für großes Orchester" von J. L. Nicodé. Es sind ihrer zwölf an der Zahl, nebst Einleitung und Finale. Ein Programm in Form einer schwülstigen lyrischen Rhapsodie ist dem Ganzen vorgedruckt und außerdem in seinen einzelnen Abschnitten den betreffenden Variationen überschrieben. Das „Präludium", das unter dem tragischen Donner von drei Pauken (in h, c, d)

und erschütterndem Getöse aller Blechinstrumente sich abspielt, führt folgende Aufschrift: „Kühnen Fluges schwing' dich empor zu lichten Höhen! Nur dort ist deine Heimat, im Reiche der Schönheit, wo ewig und heiter blühet das Glück! Dort koste Schöpferwonnen!“ Wir möchten nicht behaupten, daß diesen Schöpferwonnen gleich unermeßliche Hörerwonnen auf unserer Seite entsprechen, aber das dem grausigen Präludium folgende Thema, sowie auch die ersten sieben Variationen, die anmuthig erfunden und wirksam instrumentirt sind, machen einen günstigen, durchaus musikalischen Eindruck. Ueber der achten Variation, einem bloß von den tiefen Geigen mit Sordinen vorgetragenen Adagio in As-dur, sehen wir folgende Orientirungstafel: „Mächtiger doch, als der Muse Lockruf, wirkt die Liebe. Wonnige Träume! Himmlische Seelenzwiesprach! Höchstes Entzücken! Weltentrücken! Glanz, Licht meiner Seele! Ich lebe von deinem Athem!“ Es wäre allenfalls begreiflich, wenn jemand nach der Lektüre dieses Gefasels, das ein orchestrales Nachstammeln Tristans und Isoldens befürchten läßt, gleich die Flucht ergriffe. Der Flüchtling würde sich indes um einige der gelungensten Variationen des Herrn Nicodé gebracht haben. Besonders gefielen der zärtliche Gesang der neunten und die brillanten Violinpassagen der zehnten Variation. Nachdem wir hinreichend lange „von Ihrem Athem gelebt“ haben, wird uns nach der zwölften Variation wiederum eine neue Coulissenveränderung verkündigt: „November! Draußen ist's kalt, drinnen noch kälter! Oede die Welt, starre das Herz! Alles einsam, leer! Zu Klängen tiefernster Chöre tragen die Priester die einstige verlorne Hoffnung zu Grabe!“ Ein Begräbnißmarsch erhitzt sich allmählich bis zu einem feurigen Allegro, welches seinerseits wieder in das verzweifelte Pathos des Präludiums („Schwing' dich empor!“) übergeht. Kriegerische Trompeten-

fanfaren allarmiren das „Reich der Schönheit", und — Ueberraschungen ohne Ende — eine ganz kurze Flötenmelodie mit Harfenbegleitung beschließt pianissimo das Ganze. Darüber steht nur das eine räthselhafte Wort: „Amarantha!"

Die „Symphonischen Variationen" (das einzige uns bekannte Werk des sehr produktiven Dresdener Componisten) verrathen keine starke Originalität, aber eine sehr geschickt ausführende Hand, eine gewisse Eleganz, auch Feinheit des Geschmackes, wo Nicodé auf musikalisch reinem Boden verharrt und nicht den Irrlichtern seines poetischen Programms nachjagt. Letzteres hat uns ein wenig gegen die Composition selbst voreingenommen. Es ist gewiß ebensowenig zu billigen, wenn wir ein an sich verständliches und gutes Tonstück wegen seines geschmacklosen Programmes ablehnen, als wenn wir eine verfehlte Composition mit deren poetischen Vorsätzen entschuldigen, das heißt uns nicht an das halten, was der Tondichter wirklich giebt, sondern an das, was er laut Programm auszudrücken beabsichtigte. Weder im Schlimmen noch im Guten soll man sich voreinnehmen lassen. Aber, so fragen wir, hat denn der Componist sich nicht selbst vorbestimmen, verleiten, verderben lassen durch ein Programm, das ihm in musikalischem Erfinden und Entwickeln jeden Augenblick die Hände bindet? Und giebt es eine Form, die auf rein musikalisches, programmloses Bilden mehr angewiesen wäre, als die Variationenform? Herr Nicodé ist ein zu begabter Musiker, als daß er nothwendig hätte, für seine Erfindungen Sinn und Zusammenhang von irgend einem Poeten zu erbetteln. Und mit was für Brocken er diesen Sinn und Zusammenhang herstellt, das weiß der Leser aus den „Poesien", die ich nicht ohne Selbstüberwindung wortgetreu citirt habe. Derlei Suggestivcompositionen verrathen jederzeit das Gefühl unzureichender musikalischer Kraft und Klarheit und bekommen

immer ein schielendes, dilettantisches Aussehen. Möglich, daß einige schwärmerische Seelen aus Nicodés Gedicht heraus sich für seine Variationen begeistern werden, auf jeden guten Musiker wird es eher die entgegengesetzte Wirkung machen.

Als Novität erschien eine Ouvertüre zu Shakespeares „Was ihr wollt“ von A. C. Mackenzie, demselben englischen Componisten, von dem Hanns Richter uns bereits eine effektvoll colorirte „Schottische Rhapsodie“ und ein gründlich einschläferndes Violinenconcert vorgeführt hat. In seiner Ouvertüre hält sich Mackenzie fast ausschließlich an die komischen Elemente des Shakespeareschen Lustspiels: Malvolio und Junker Tobias sind Pathe gestanden. Der eitle, aufgeblasene Haushofmeister erscheint „in gelben Strümpfen und kreuzweis gebundenen Kniegürteln“ gleich anfangs in der langsamen Einleitung: ein gravitätisches Fagottsolo, das, um witzig zu bleiben, weniger lange dauern dürfte. Man könnte davon mit Malvolio sagen: „Es macht einige Stockung im Blute, dies Binden der Kniegürtel.“ Malvolio wäre in diesem Fagottmotiv leicht zu erkennen, auch ohne die ausdrückliche Erklärung in der Partitur. Andere feinere Beziehungen würde man hingegen kaum aus der Musik herausfinden, gäbe die Partitur nicht gewissenhaft bei vielen Stellen die Scene und das betreffende Stichwort an, welche da illustrirt werden. Das zweite Thema in F-dur kann, als das einzige sentimentale in dem Stücke, freilich nur ein Liebesverhältniß bedeuten. Der Partitur zufolge ist es die Leidenschaft des Herzogs zu Olivia; es könnte ebensogut die Neigung Olivias für Sebastian sein, oder der Viola für den Herzog — wir wären mit allem einverstanden, steckte nur in der Melodie selbst mehr Leidenschaft und Süßigkeit. Das Allegro gehört zum größten Theil den beiden komischen Junkern Tobias und Christoph. Wir durften erwarten, daß

der Kanon „Halt's Maul, du Schuft!", den sie in der klassischen Trinkscene anstimmen, hier nicht fehlen würde; welch herrliche Gelegenheit für den Componisten, einen volksthümlichen, herzhaft lustigen Ton anzuschlagen! Aber nichts von alledem. Obwohl Mackenzie die Stelle ausdrücklich citirt: „Sollen wir die Nachteule mit einem Kanon aufstören?", bringt er keinen solchen; dafür später zu Malvolios Worten: „Niemals hat man jemandem so abscheulich mitgespielt" einen durch vier Stimmen fugirten Satz, welcher viel Gelehrsamkeit, aber keine Spur von Humor verräth. Natürliche Laune und Fröhlichkeit, überhaupt Natur ist's, was wir am meisten vermissen in dieser Composition. Jede Lortzingsche Ouvertüre gäbe eine passendere Einleitung zu „Was ihr wollt", als dieses schwerfällige, verkünstelte und unmäßig gedehnte Orchesterstück. Große Gewandtheit ist Mackenzie ja nicht abzusprechen, sowohl in kontrapunktischer Kunst wie in der Instrumentirung. Auch die Verletzungen der musikalischen Logik durch häufiges Zerreißen des Zusammenhanges und ganz unmotivirte Einschiebsel deuten mehr auf ein Nichtwollen, als auf ein Nichtkönnen des Componisten. Der Ehrgeiz, genial und großartig zu erscheinen, wo es doch nur gilt, frisch und fröhlich zu sein, dazu der Einfluß von Berlioz und Wagner (unter welchem allerdings der den englischen Componisten gemeinsame Untergrund, Mendelssohn, durchschimmert), hemmt Mackenzie auf Schritt und Tritt, eine echte, rechte Lustspielouvertüre zu schaffen. Nein, das ist nicht das vielgerühmte „Merry old England", es ist das heutige ernsthafte, gelehrte, maßleidige England, dessen zäher Fleiß und Ehrgeiz sich auf die Musik verschlagen hat. Ueber das Niveau von Mackenzies „Was ihr wollt" scheinen die Resultate dieses Bestrebens bis heute nicht merklich zu reichen. Mackenzies Ouvertüre fand eine sehr kühle Aufnahme. Hat ihre

Frage an das Wiener Publikum wirklich „Was ihr wollt?" gelautet, so hieß die Antwort unzweideutig: Etwas Anderes!

„Josua", Oratorium von Händel.

(Erste Aufführung in Wien am 10. November 1889.)

Ein Händelsches Oratorium und „Erste Aufführung in Wien"? Wir wissen für diese befremdende, ja unbegreifliche Verspätung weder äußere noch innere Gründe anzugeben. Es hat damit ein ähnlich räthselhaftes Bewandtniß, wie mit Händels herrlichem Oratorium „Saul", das erst 1873 unter Brahms' Leitung, und Händels „Theodora", die 1888 unter Hans Richter in Wien zur allerersten Aufführung gelangt ist. Hätte in Wien ein halbwegs regelmäßiger Händel-Kultus Bestand gewonnen, wie in England oder selbst in Norddeutschland, so würde ein Ignoriren solcher Meisterwerke durch volle hundertunddreißig Jahre eine Unmöglichkeit gewesen sein. Für das periodische, immer erst nach mehrjähriger Pause stoßweise hervorbrechende Händel-Interesse in Wien genügte jedoch ein begrenzter Turnus von Aufführungen, welcher „Samson", „Jephta", „Messias", „Timotheus", „Belsazar" und „Judas Makkabäus" einschloß. Der große Reichthum Händelscher Produktion konnte in den sporadischen Musikfesten Alt-Wiens nicht erschöpft werden, und so war die Bekanntschaft des „Saul", des „Josua", der „Theodora" erst dem musikalisch reformirten neuen Wien vorbehalten. Das Recht individueller Vorliebe unangetastet, steht „Josua" ohne Frage neben Händels besten Werken. Sechs Jahre nach dem „Messias" componirt (1747), gehört „Josua" zu den spätesten Schöpfungen des Meisters — also zu seinen vollkommensten. Die Reihe von Oratorien, die ihn unsterblich

gemacht, hat er alle in vorgerückten Jahren geschrieben, darin Gluck und Haydn ähnlich, welche ihr Größtes in einem Alter schufen, in welchem dem Künstler sonst nur eine Nachlese vergönnt ist. Nicht die Werke seines Alters, die seiner Jugend sind veraltet. Ungenießbar nennen wir die vielen italienischen Opern des Jünglings und Mannes, während wir an den Oratorien des Greises uns noch lange erbauen werden. „Josua“ ist, wie die große Mehrzahl der Händelschen Oratorien, dem Alten Testament entnommen. Möglich, daß man in Wien nicht für dringend erachtete, den „Josua“ einem Publikum vorzuführen, welches Samson, Jephta, Belsazar, Israel in Egypten, Judas Makkabäus kannte — gerade wegen der Aehnlichkeit dieser alttestamentarischen Vorgänge. Da werden regelmäßig die Israeliten einmal geschlagen und stimmen Klagelieder an, dann siegen sie wieder und preisen Jehovah. Der Chor wechselt fast immer zwischen diesen beiden Situationen, und er, der Chor, ist der eigentliche Held, ist Haupt- und Mittelpunkt aller Händelschen Oratorien. Die Sologesänge stehen daneben in zweiter Reihe. Die Geschichte der Juden bot dem Tondichter große Volksbewegungen, wunderbare Begebenheiten, in welchen das Schicksal der Nation mit dem ihrer Helden sich verknüpft. Außerdem mochte die Vorliebe der Engländer für das Alte Testament ihn in der Wahl dieser Stoffe bestärkt haben. Die Engländer, die heute noch ihren christlichen Kindern gern alttestamentarische Namen geben (Esther, Rahel, Sarah), wachsen in intimer Vertrautheit mit allen Begebenheiten jener Vorzeit auf und sehen die jüdischen Kriegshelden Josua, Saul ꝛc. so lebendig vor Augen, wie wir etwa den Blücher oder Wellington. Auch der protestantische Norden ist tiefer eingelebt in die Persönlichkeiten des Alten Testaments, als wir katholische Süddeutsche oder gar die romanischen Völker. Trotzdem

dürfte allenthalben wahrzunehmen sein, daß jenes Stoffgebiet in der Kunst einem stetig abnehmenden Interesse begegnet. Packte uns nicht Händels gewaltige Musik, der stereotype Wechsel von Siegen und Niederlagen des jüdischen Heeres würde uns heute leidenschaftlichen Antheil kaum abgewinnen. Diese Geschichten sind uns mehr ehrwürdig, als interessant; wir fühlen sie, nur schwach mitvibrirend, wie einen weit entfernten Ton, sehen sie vielleicht gar durch die Brille moderner Forschung. Händel, der mit der Andacht unerschütterlichen Glaubens zu seinem biblischen Helden emporblickte — was für Augen würde er gemacht haben, wenn er ein Buch wie Renans vortreffliche „Histoire du peuple d'Israël“ erlebt hätte! Von seinem frommen Josua heißt es darin: „Ich weiß nicht, ob Josua mehr geschichtliche Wirklichkeit hat, als Jakob. Aber gewiß würde der sanfte Jakob sich empört haben, hätte er eine Menge Handlungen Josuas sehen können, die später für ruhmvoll galten. Jakob soll auf seinem Sterbebette Simeon und Levi wegen Missethaten verflucht haben, die im Vergleich mit Josuas Eroberungszug als geringfügige Rekriminationen erscheinen.“ Moses selbst, der Vorläufer und Beschützer Josuas, ist für Renan „beinahe ein Egyptier“ und seine Rolle „mehr die eines Häuptlings à la Abd-el-Kader, als die eines Offenbarers (révélateur) von der Art Mohameds“. Moses Erlebniß auf dem Sinai nennt Renan „eine grandiose Legende, welche in den folgenden 4- bis 500 Jahren gleich einer Seifenblase anschwoll, um so glänzender und farbiger, je leerer sie ist“. Heute muß ein armes Menschenkind, das von modernen Bildungselementen erfüllt und von dem Athem einer gewaltigen Wirklichkeit angeweht ist, sich selbst einen sanften Ruck geben, will es für die Thaten Josuas dieselbe Wärme aufbringen, welche Händel beseelt hat. Ja, das biblische Oratorium dünkt uns eine halbverstorbene

Kunstgattung: ihre lebendige Hälfte ist die Vergangenheit, ist Bach und Händel — ihre todte Hälfte: heute und morgen. Wir verstehen, warum Brahms — der einzige lebende Tonsetzer, welcher die Form des großen Oratoriums zu bewältigen und beleben vermöchte — davon trotz aller Aufforderung fern bleibt.

Die Handlung von Händels „Josua“ hat sein Textdichter Thomas Morell in folgenden Hauptzügen gestaltet: Josua hat die Israeliten eben durch den Jordan geführt, und das Volk singt Jehovah ein Loblied. Jerichos Zerstörung wird durch einen Engel befohlen und von Josua beschlossen. Unter dem Schalle seiner Posaunen stürzen die Mauern von Jericho; der Sieg wird mit Lobgesängen gefeiert. Der Krieg gegen die Stadt Ai beginnt unglücklich, endet aber mit Sieg. Adonizedek wird unter dem von Josua bewirkten Stillstande der Sonne geschlagen. Der Jüngling Othniel, welcher Achsah, die Tochter des Stammesfürsten Kaleb, liebt, erobert für ihn die Stadt Debir und erwirbt sich dadurch seine Braut. Ein Dank- und Preislied macht den Schluß. Diesen Stoff hat Händel in demselben Geiste und in gleicher Form behandelt wie seine übrigen Oratorien; d. h. zum Theil mit genialer Schöpferkraft und Kunst, zum Theil in der flüchtigen, dem Zeitgeschmack nachgebenden Manier, die von seiner fabelhaften Produktivität unzertrennlich war. Wer heute irgend ein Händelsches Oratorium zum ersten Male zu hören bekommt (wie jetzt die Wiener den „Josua“), der ist sicher, Großes und Schönes zu erleben. Aber er darf nicht erwarten, in diesem neuen Oratorium auch überall Neues zu hören. Vielleicht wird er behaupten, es sei diese und jene Arie ihm vorher schon bekannt gewesen, und doch vernimmt er sie thatsächlich zum ersten Male. Händel wiederholt sich eben häufig, er kennt gar nicht das Bedürfniß, immer etwas Neues zu

sagen. Dieselben stereotypen Wendungen, Figuren, Schlüsse kehren immer wieder. Es lag in der Anschauungsweise der älteren Meister, mit der größten Unbefangenheit Anlehen bei sich selbst (und auch bei anderen) zu machen.

Das Schwergewicht der Josua-Partitur liegt in den Chören. Hier findet Händels Kunst die reichste Entfaltung, die vollste Blüthe. Wir nennen nur einige davon, die, untereinander sehr verschieden, alle auf gleicher Höhe musikalischer Meisterschaft und unwiderstehlicher Wirkung stehen. Da ist zuerst der Klagechor der geschlagenen Israeliten in E-moll („Wie bald die stolze Hoffnung sank"), ein Gesang von tiefschmerzlichem und doch ungemein würdigem Ausdruck. Zwei Flöten — nur selten sind sie in dem Oratorium angewendet — hauchen einen eigenartig weichen, elegischen Ton über diese rührende Volksscene. Den stärksten Gegensatz dazu bildet der berühmte Triumphgesang in der dritten Abtheilung: „Seht den Sieger!" Die erste Strophe wird von einem dreistimmigen Knabenchor gesungen und bloß von der Orgel („tasto solo") begleitet. Hierauf singt ein Frauenchor, von zwei Flöten begleitet, die zweite Strophe.*) Endlich steigert sich der Gesang im vollen Chor zur mächtigsten Wirkung; die begleitenden Streichinstrumente erhalten eine glänzende Verstärkung durch Oboën, Flöten, Hörner und Pauken. Dieser Preisgesang, mit dem das Volk den heimkehrenden Sieger begrüßt, wirkt durch seine ungemeine Einfachheit und Volksthümlichkeit. Händel hat das Stück später seinem Oratorium „Judas Makkabäus" einverleibt; componirt ward es für „Josua". Nächst dem „Hallelujah" aus dem „Messias" genießt wohl kein Stück von Händel eine solche Popularität in Eng-

*) In der Wiener Aufführung vermißten wir die Knabenstimmen und mit deren scharf abstechenden Timbre den von Händel beabsichtigten Contrast.

land, als dieses „Seht den Sieger!“, das bei festlichen Aufführungen selten fehlt. Ein Prachtstück ist der Lobgesang der Israeliten in H-moll („Allmächt'ger Herr im Himmelskreis“), dessen Thema zuerst Josua nach Art eines Vorbeters intonirt, um es hierauf dem Chor zu kunstvollster kontrapunktischer Behandlung zu überantworten. Von Glanz und Kraftgefühl überströmt der Chor „Ehre sei Gott!“ Der Mittelsatz „Die Völker beben“ bietet ein merkwürdiges Beispiel von Tonmalerei, zu welcher nicht bloß die Instrumente, sondern auch die das „Beben“ ausdrückenden Singstimmen herangezogen werden. Ein genialer Zug musikalischer Malerei erglänzt auch in dem Chor, welchen Josuas Ausruf einleitet: „Du Licht des Tages, das hoch am Himmel thront, hemm' deinen Lauf!“ Nach einem majestätischen Aufschwunge des Orchesters hält das Wort Josuas die Violinen auf dem hohen A fest. Sie behaupten hartnäckig diesen Ton; ein zweiunddreißigtaktiger Orgelpunkt, innerhalb dessen sich eine lange Reihe kämpfender Akkorde bewegt. Was die Arien im „Josua“ betrifft, so sind die meisten mit ihrem steifen, vom Orchester in gleichmäßigen Abständen unterbrochenen Gesang und ihren Koloraturpassagen für uns rettungslos veraltet.

In der Wiener Aufführung sind mehrere dieser Arien weggeblieben. Darüber tröstet uns die Erwägung, daß sie nicht zu den hervorragendsten der Partitur gehören, vielmehr zu jenen, die mehr Händels Faktur als Händels Genie repräsentiren. In seinen Oratorien mischen sich zwischen duftige, farbenfrische Blüthen hin und wieder vergilbte Blätter. Der erhebenden Wirkung des Ganzen schadet es nicht, wenn man sie abstreift. Wer so außerordentlich viel producirte, wie Händel, und ein ganzes Oratorium gewöhnlich in drei bis vier Wochen fertig machte, der konnte unmöglich immer Neues und Originelles bringen, noch bei jeder Nummer den Genius

an seiner Seite haben. Man mag sich schweren Herzens zu Kürzungen entschließen, aber das öffentliche Kunstleben unterliegt Geboten von zwingender Nothwendigkeit, deren Verletzung sich gemeiniglich an dem Kunstwerke selbst rächt. Die Pietät, Händels Oratorien ganz unverkürzt aufzuführen, würde sich vermuthlich damit belohnt sehen, daß nur eine Handvoll Zuhörer ausharren und auch diese in einer Reihe absteigender Stimmungen bis zur Ermattung anlangen würden — ein Zustand, in welchem man bekanntlich so gut wie nichts mehr hört. In einem Aufsatze über „das Gesetz der Ergänzung in den Künsten" erzählt W. H. Riehl von einer vollständigen Aufführung des Schillerschen „Don Carlos" in München, welche von 6 Uhr bis nach Mitternacht dauerte und der fast alle Zuschauer bis zu Ende treu blieben. Es werde schon die Zeit kommen, meint Riehl, wo wir auch Bachs „Matthäuspassion" und Händels „Messias" ohne jede Kürzung hören werden und „wo der Freund der Poesie uns Musikfreunde beneiden wird, weil wir dann eine sechshalbstündige Passion haben werden, und er nur einen fünfhalbstündigen Don Carlos". Riehl übersieht ganz, daß die Fassungskraft des Zuschauers im Drama eine ganz andere, ausdauerndere ist, als die des Zuhörers im Concert. Im Schauspiel ist unsere Mitthätigkeit eine viel ruhigere, verstandesmäßigere, als bei der Musik, deren sinnliche Macht ungleich aufregender und trotz dieser Aufregung doch weit einförmiger, einseitiger wirkt. Dort bietet neben dem gesprochenen Wort die vor unseren Augen vorschreitende Handlung, das farbenbunte Leben der Dekorationen und Kostüme, das charakteristische Spiel der Darsteller eine so reiche Abwechselung und stetige Auffrischung, daß wir einem fünfstündigen Drama viel leichter bis zu Ende aufmerksam folgen können, als einem dreistündigen Oratorium. Dem liegt nicht Laune noch Mode, noch Ge-

wohnheit zu Grunde, sondern ein psychophysiologisches Gesetz, das sich weder wegleugnen noch spotten läßt. Ebenso bedenklich ist der motivirende Zusatz Riehls, daß ja „sämmtliche Arien ebensogut zur Passion gehören, wie sämmtliche Scenen zum Don Carlos". Die meisten Arien in Händels und Bachs Oratorien sind lyrische Ruhepunkte, die den Fortgang der Handlung nicht berühren, für den Zusammenhang des Ganzen also nicht schlechtweg unentbehrlich sind. Wir mögen den Wegfall einer Arie, die eine allgemeine Betrachtung oder eine ruhende Empfindung ausdrückt, als eine Verkürzung unseres musikalischen Vergnügens empfinden, aber keineswegs als einen Riß durch den ganzen Organismus, wie er durch das Streichen wichtiger Scenen im Drama entsteht.

Die Aufführung des „Josua" wird jeder von uns als ein werthvolles musikalisches Erlebniß im Gedächtniß bewahren, als ein Kunstwerk, das uns seinen Schöpfer, wenn auch nicht von einer neuen, doch vielfach von seiner stärksten Seite gezeigt hat.

Geistliche Musik.

Chöre von Durante, Bach, Brahms.

Das „Magnifikat" von Durante hat nicht so stark gewirkt, wie Bachs Composition desselben Textes, die wir 1885 zu hören bekamen. Trotzdem gewährt es uns eine besondere Genugthuung, daß der Dirigent unseres Singvereins, Herr Hans Richter, wieder einmal ein Stück aus der großen italienischen Vokalperiode gewählt hat. Das Wenige, was in

Wien an geistlichen Chorwerken geboten wird, beschränkt sich — von Beethovens Festmesse abgesehen — eigentlich auf Bach und Händel. Fast haben wir vergessen, daß vor und neben der großen protestantisch-deutschen Schule, die durch Schütz, Bach und Händel repräsentirt wird, eine große Periode italienisch-katholischer Kirchenmusik geblüht hat, deren Spitzen gleichfalls zu den unverlierbaren Schätzen der musikalischen Welt gehören. Diese beiden in sich abgeschlossenen Kreise geistlicher Musik dienen der religiösen Kunst mit gleicher Hingebung, doch in ganz verschiedener Ausdrucksweise. Es ist ein anderes Kunstideal, das jedem von ihnen vorschwebt. Für die protestantischen Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts war es vor allem Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks inmitten höchster polyphoner Kunst, eine bis zur Härte gehende Charakteristik und an Spitzfindigkeit grenzende Wortauslegung; die musikalische Schönheit hatte sich dem unterzuordnen. Die alten Italiener hingegen empfanden auch den musikalischen Gottesdienst als untrennbar von klangschöner Fülle und klarer Anschaulichkeit; ihnen stand die Charakteristik, die Interpretation des einzelnen Wortes in zweiter Reihe. Hören wir irgend einen Bachschen Psalm nach einer analogen Composition aus der großen italienischen Periode, so wird uns ungefähr zu Muthe, als betrachteten wir neben einer Madonna von Rafael oder Tizian ein Marienbild von Dürer oder Cranach. Der Goldglanz der Heiligkeit verklärt sie beide, aber in der verschiedenen Beleuchtung eines norddeutschen oder eines italienischen Himmels. Der nationale, der religiöse, der musikalische Geschmack des Hörers wird sich mehr zu der einen oder der andern Kunst hingezogen fühlen. Die Palme höchster Meisterschaft ruht unbestritten in den Händen Bachs; demungeachtet besitzen die großen italienischen Kirchencomponisten nicht minder leuchtende Vorzüge, die nur

ihrer Nation eigen. Palestrina, die größte Gestalt unter ihnen, berührt uns heute fremd, fast unheimlich in seiner düsteren Majestät. Ungleich verwandter fühlen wir uns den Meistern der neapolitanischen Schule, dem weicheren harmonischen Fluß, der freier entwickelten Melodie ihrer Werke. Was wir Modernen an ihnen vermissen, ist Individualität. Wir tragen unbewußt soviel Musik der neapolitanischen Schule im Ohr — Mozart und Haydn sind ja noch ihre Ausläufer — daß Kirchenmusiken von Leo oder Durante, die wir niemals gehört, uns trotzdem bekannt anklingen. Eine starke Familienähnlichkeit verknüpft obendrein die unübersehbar zahlreichen Werke der neapolitanischen Schule. Durantes „Magnifikat" gehört eigentlich in die Kirche und bedarf der Kirche zur vollen Wirkung. Doch auch im Concert hat uns der edle Bau, der bei aller Vornehmheit warme Ausdruck, die durchsichtige und klangschöne Polyphonie dieser Tondichtung erfreut und erbaut. Der Stil ist feierlich und glänzend, die Sangbarkeit und zwanglose Führung der Stimmen eine Wohlthat für Sänger und Hörer. Nach dieser erhebenden Tondichtung, welche in der Schönheit der Religion zugleich die Religion der Schönheit feiert, würde man nicht vermuthen, daß Franzesko Durante im Leben ein abstoßend sarkastischer, verbissener Mensch gewesen. So schildern ihn Zeitgenossen mit dem Beifügen, daß keine der drei Frauen, mit denen er verheirathet war, einen höflichen, umgänglichen Mann aus ihm zu machen vermocht habe.

In erstmaliger Aufführung erschien ein motettenartig ausgeführter Choral von Bach: „O Jesu Christ, meines Lebens Licht", für Chor und Blasinstrumente. Das kurze Stück ist für eine Begräbnißfeier componirt, höchst wahrscheinlich zur Aufführung auf dem Friedhof selbst. Man kann sich dabei ausgezeichnet begraben lassen. Einem lebendigen Concert=

publikum macht es weniger Vergnügen. Unter Bachs zahlreichen Cantatensätzen ist dieser allerdings, wie Spitta hervorhebt, „eine Merkwürdigkeit" durch die eigenartige Zusammenstellung der Blasinstrumente; im Verhältniß zu Bachs Gesammtschöpfung scheint er mir doch kaum in Betracht zu kommen.

Brahms' „Begräbnißgesang" für gemischten Chor und Blasinstrumente (op. 13) weist zwar, wie jener Bach'sche, mehr nach der Kirche als nach dem Concertsaal; er klingt jedoch weit milder und uns näher verwandt durch seine an das alte geistliche Volkslied erinnernde schlichte Empfindung. Strenge Fortschreitung in den Harmonien, einfaches Mitklingen der Blasinstrumente erhöhen den ernsten, scheinbar so kunstlos erzeugten Charakter dieses edlen, viel zu wenig bekannten Gesanges. Die mit so einfachen Mitteln bewirkte Steigerung bei den Worten: „wenn Gottes Posaun' wird angehn" ist musikalisch und poetisch ebenso schön, wie die Wendung, daß Frauenstimmen den ersten Vers: „Die Seele lebt ohn' alle Klag'" intoniren und die tiefen Männerstimmen antworten: „Der Leib schläft bis zum letzten Tag". Dieser Begräbnißchor aus Brahms erster Periode hat für uns noch die besondere Bedeutung einer vorbereitenden Studie zu seinem „Deutschen Requiem".

Männerchöre.

Von Heinrich Hofmann hörten wir eine neue Composition für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, betitelt „Haralds Brautfahrt". Das Gedicht, das eine sehr

magere Begebenheit mit einem Uebermaß von Schilderung umwickelt, kommt der Phantasie des Componisten nicht sonderlich entgegen. Ein nordischer Held, Harald, versinkt auf seiner Brautfahrt im Seesturm sammt Schiff und Mannschaft. Da im Gedichte gar nichts geschieht, um uns diesen Bräutigam einigermaßen interessant zu machen, so begreifen wir nur schwer das furchtbare Spektakel, welches der „Gott der Stürme" und „die Unholde des Südmeers" gegen denselben loslassen, noch die lange, untröstliche Lamentation, mit welcher schließlich „die Geister der See" den Untergang Haralds beklagen. Uns läßt sein Ertrinken ziemlich gleichgiltig. Für den Componisten war er im Grunde auch Nebensache; Hauptsache sind ihm die Schilderungen des Schiffslebens und des Seesturms, die Chöre der Matrosen, der guten und der bösen Meeresgeister. Das Stück ist, was die Maler eine „Marine" nennen. Und als Maler hat Heinrich Hofmann in seinem Haraldbild eine nicht alltägliche Gewandtheit und Effektkenntniß bewiesen. Er malt mit breitem Pinsel und kräftigen Farben. Im Fache instrumentaler Naturschilderei haben ja ohne Frage unsere modernen Componisten die Klassiker überholt. Gegen den Seesturm von Heinrich Hofmann sind der Orkan im „Idomeneo" und das Gewitter in der Pastoral-Symphonie Kinderspiel. Und doch wirken diese viel unmittelbarer, eindringlicher auf uns, weil sie nicht als Hauptsache auftreten, noch mit der Absicht eines Virtuosenstückes im Instrumentiren. Ebenso angemessen und wirksam wie das Orchester behandelt Hofmann die Singstimmen. „Haralds Brautfahrt" wirkt als dankbares Produktionsstück; Originalität der Erfindung, Tiefe und Kraft des Gedankens muß man nicht darin suchen. H. Hofmann ist kein genialer Tondichter, wohl aber ein sicherer, gewandter Praktiker, welcher Alltägliches in geschmackvoll abgerundeter Form vorzutragen weiß.

Er bewegt sich in jener Skala, die wir den gebildeten deutschen Liedertafelstil nennen möchten. Die Welt müßte bersten, sagte einmal Robert Schumann, wollte sie lauter Beethovens hervorbringen. Der unglückliche Seefahrer Harald wird anstatt seiner Braut sich wenigstens die Männergesangvereine erobern. Besonders, wenn der Componist, wie er es hier gethan, sein Werk persönlich dirigirt. Er hat schon einmal, 1876, mit seiner „Frithjof-Symphonie" in Wien freundliche Aufnahme gefunden; sie ward ihm diesmal in noch wärmerem Grade zu theil. — Zum Schlusse des Concerts kam eine musikalische Riesenschlange dahergewälzt: Willem de Haans Composition der Uhlandschen Ballade „Der Königssohn", für Soli, Männerchor und Orchester. Die Gemächlichkeit, mit welcher diese zähe Masse sich in langsamem Tempo, monotonem Rhythmus und abgegriffenen Redensarten fortschleppt, ist nicht zu beschreiben. Die unersättliche Wiederholung von Sätzchen wie „Die Blitze zucken aus der Nacht" oder „Verschlungen ist der Königssohn" stellten schon im Anfange die Geduld des Hörers auf eine harte Probe. Der Fehlgriff, den ein genialer Tondichter wie Robert Schumann mit dem dramatischen Durch- oder Auseinander-Componiren dieser oder anderer Uhlandscher Balladen gemacht, sollte füglich jeden Nachfolger abmahnen. Wer erzählende Gedichte dergestalt an einzelne dramatische Personen vertheilt, daß Epos und Drama sich fortwährend in den Haaren liegen, wird schwerlich etwas Anderes hervorbringen, als verkrüppelte Opern, denen das dramatische Leben und die sinnliche Anschaulichkeit fehlen. So unglücklich die Schumannsche Composition des „Königssohnes" uns auch erscheint: in einem Punkt konnte sie Herrn W. v. Haan noch immer zum Muster dienen. Für die einleitenden vier Verse braucht Schumann nur zehn Takte, für die Antwort des Königssohnes: „Gieb

mir von allen Schätzen" u. s. w. sieben Takte. Bei Haan dauern sie eine Ewigkeit. Herr v. Haan, Kapellmeister in Darmstadt, wird uns als ein vortrefflicher Dirigent und höchst liebenswürdiger junger Mann geschildert. Wenn diese Vorzüge hinreichen, um eine die Hörer einschläfernde, die Sänger aufreibende Composition zur Aufführung zu wählen, dann hat der Dirigent Recht gehabt, diesen Königssohn gegen uns loszulassen.

Virtuosen.

B. Stavenhagen, Arthur Friedheim, Xaver Scharwenka.

Herr Bernhard Stavenhagen, ein junger Thüringer, ist zweifellos berufen, einer der größten Klavierspieler zu werden. Sein erstes Concert hatte nur ein kleines Publikum herbeigelockt; sein zweites fand vor einem zahlreichen, sein drittes endlich vor einem dichtgedrängten Auditorium statt. Stavenhagen verfügt über eine vollendete, abgerundete und abgeklärte Technik, der gar nichts Materielles mehr anhaftet. Sein Anschlag ist mitunter zauberhaft. Er singt, spricht, erzählt, plaudert am Klavier. Man kann von ihm hunderterlei Anschlagsarten hören; jede scheint anders zu sein, und keine verlangt vom Klavier mehr, als es leisten kann. Die Kunst, den Ton so verschiedenartig zu färben, zu schattiren, macht sein Spiel ungewöhnlich anziehend und reizvoll. Eine so hoch ausgebildete Specialität birgt allerdings auch ihre Gefahren. Ich kann die Besorgniß nicht ganz unterdrücken, daß der Reichthum von Anschlagsnuancen, durch welchen Stavenhagen bezaubert, vielleicht ihn selbst irreführen und verleiten

möchte, über der Klangschönheit der einzelnen Phrase, ja des einzelnen Tons den Charakter des Ganzen zu vernachlässigen. So scheint er mir die „Verschiebung", der er schöne Effekte entlockt, zu häufig und anhaltend zu verwenden. Er spielt — mit Ausnahme weniger Takte — das ganze Adagio der Cis-moll-Sonate und den ganzen Des-dur-Mittelsatz in Chopins Trauermarsch mit Verschiebung; dadurch klingt, was ätherisch begonnen hat, am Ende kränklich und matt. An seinem Vortrag der Beethovenschen Sonaten rühmen wir die männliche Auffassung bei zartestem Detail und die strenge Einhaltung des Taktes. Dennoch erzeugten mitunter die Klangkünste des Pianisten wenigstens den Schein eines absichtlichen Schönmachens. Der große Zug der Tondichtung mußte sich vorübergehend doch dem einzelnen berückenden Klange fügen. Stavenhagen erscheint in solchen Momenten etwa wie ein Maler, der einer blendenden Farbe zulieb, oder wie ein Poet, der für einen originellen Reim die Idee des Ganzen zurechtrückt. Kleinere Stücke von Schumann, Chopin, Liszt spielt er mit reizender Natürlichkeit, fast mit Unmittelbarkeit von Improvisationen. Mit zauberhafter Leichtigkeit, fast zu rasch, läßt er den Chopinschen Des-dur-Walzer an uns vorüberfliegen. Befremdend fiel es auf, daß Stavenhagen eine Chopinsche Etüde ganz unvermittelt, fast ohne die Hände von der Klaviatur zu heben, an den Trauermarsch anfügte. Mit besonderem Interesse hörten wir Chopins „Fantaisie-Polonaise", op. 61. Sie wird wegen ihrer außerordentlichen technischen Schwierigkeiten wie ob ihres räthselhaften Inhalts selten gespielt. Stavenhagen zügelte die ersteren vollkommen und erhellte das verwirrende Dunkel des letzteren nach Möglichkeit. Es ist dies eine Phantasie im pathologischen Sinne, das Phantasiren eines Fieberkranken, dem lockende und wüste Bilder in wirrer Flucht erscheinen. Vergebens sucht er sie

zu deuten, festzuhalten, zu verbinden; seine Erregung steigert sich endlich bis zur Tobsucht, aus welcher er in tiefste Ermattung hilflos zurücksinkt. Ein psychologisch merkwürdiges, aber musikalisch durchaus unerfreuliches Stück. Wenn Liszt, der begeisterte Verehrer Chopins, von dieser Composition sagt, sie stehe als ganz pathologisch außerhalb der Sphäre der Kunst, so ist dem nichts weiter beizufügen. Es wird erzählt, daß Chopin, als er des Nachts diese eben entstandene Polonaise sich vorspielte, die Thür seines Zimmers aufgehen sah und ein langer Zug polnischer Damen und Edelleute in alterthümlicher Tracht an ihm vorbeischritt. Diese Vision erfüllte ihn mit solchem Schrecken, daß er zur entgegengesetzten Thür hinausflüchtete und jenes Zimmer des Nachts nicht mehr zu betreten wagte. Ein polnischer Maler, Kwiatowski, hat diese Vision „nach Chopins eigenen Angaben" in einem Bilde dargestellt. Am schönsten spielt Stavenhagen die Sachen seines Meisters Liszt. Er macht sie sogar erträglich und interessant, denn er spielt sie mit der Ueberzeugung und dem Enthusiasmus einer beneidenswerthen Jugend und hält sich fern von dem Raffinement und der Aufdringlichkeit solcher Liszt-Helden. Man vergißt willig die kindischen Ueberschriften: „Franz von Assisi predigt den Vögeln", „Franz de Paula schreitet auf den Wellen", wenn Stavenhagen diese beiden brillanten Etüden vorträgt. Die eine ahmt das Vogelgezwitscher nach, die andere das Wogengeräusch — also in beiden Fällen doch etwas Hörbares. Was soll man aber dazu sagen, wenn Liszt einem lahmen Andante, das sich in eine Oktavenetüde stürzt, den erhabenen Titel giebt: „Il sposalizio; nach Rafael!" Existirt denn kein unsterbliches Epos mehr, kein Drama, kein Monument, kein Historienbild, das sicher wäre vor Liszts unfehlbarem Nachmusiciren? Das soll an Rafael erinnern? Das die

Vermählung Marias mit Joseph im Tempel darstellen? Nicht einmal die Hochzeit eines Klavierfabrikanten mit einer Virtuosin. Die falsche Tendenz, solche Schilderungen zu componiren, ist gottlob im entschiedenen Absterben; der zweifelhafte Geschmack, sie in Concerten zu kultiviren, dürfte auch nicht lange anhalten. Auf diese getrillerten Heiligenlegenden und Klaviergemälde „nach Rafael" wirkte die Zigeunernatur in Liszts 12. Rhapsodie wahrhaft erquickend.

Ein kurioses Stück ist übrigens auch der „Valse Caprice" von Liszt. Heinrich Heine würde darin mit seinem wunderbaren „Klangbildertalent" vielleicht eine blasirte Stiftsdame geschaut haben, die eine Katze auf dem Schoß und eine Spieluhr vor sich hat. Die Spieluhr bleibt plötzlich mit ihrem Walzer stecken, worauf die Katze ihre Herrin erst zu streicheln, dann furchtbar zu kratzen beginnt, bis mit einem Ruck wieder der Walzer in der Spieldose losgeht und die Katze ihrerseits Ruhe giebt. Eine recht schöne Unterhaltung.

Arthur Friedheim spielte Liszts „Spanische Rhapsodie" und drei Stücke von Chopin — alles mit tobendem Vortrage und unter tobendem Applaus. Ich vermag beiden nicht zuzustimmen. Seine virtuose Technick unterliegt keinem Zweifel; Herr Friedheim ist, was man ehedem einen „Starkspieler" nannte, ein Starkspieler von stärkster, aber nicht reinlichster Sorte. Mit seiner verblüffenden, aber seelenlosen Bravour erstrebt er nur materielle Wirkungen, wenigstens erreicht er bloß solche. Sein Spiel, häufig unrein, macht durch Uebertreibung des Tempos, der Tonstärke, des Pedalgebrauchs mitunter einen chaotischen Eindruck. Als Liszt-Schüler besitzt er höchstens die Bravour, aber nicht den Esprit, die Anmuth, die Empfindung seines großen Meisters. Wenn Liszt seine „Spanische Rhapsodie" spielte, welche Fülle zauberisch wechselnder Lichter flog da über das bizarre Stück,

das wie eine übermüthige Improvisation wirkte! Unter Herrn Friedheims Händen klang sie reizlos, trocken. Chopins As-dur-Polonaise, ein Glanzstück aller ausgezeichneten Pianisten, erledigte Herr Friedheim wie ein lästiges Pensum, mit dem man möglichst schnell und couragirt fertig zu werden sucht. Die „Polonaise-Fantaisie", op. 61, von Chopin, ein krankhaftes, unheimliches und unmusikalisches Stück, scheint mir für öffentlichen Vortrag gar nicht geeignet; geschieht es dennoch, so muß es nicht bloß mit den Fingern gespielt werden, sondern mit der ganzen Seele eines mitfühlenden Menschen. Wer das Stück von Stavenhagen gehört hat und jetzt von Friedheim, der weiß, wie tief selbst in rein technischer Hinsicht der Vortrag des letzteren gegen die Leistung des ersteren zurücksteht. Ich bin kein Freund der allezeit korrekten Spieldosenpianisten; überschäumende Verwegenheit ist mir willkommen, wenn sie die natürliche Aeußerung eines mit den Schwierigkeiten freudig spielenden Kraftgefühls ist. Auch Liszt hat im Feuer der Begeisterung mitunter daneben geschlagen. Wohlgemerkt, im Feuer der Begeisterung. Aber gerade dieses vermissen wir an Herrn Friedheim; er spielt nüchtern, unbewegt, mit einer Art gelangweilter Gleichgiltigkeit. Seit seinem ersten Auftreten in Wien hat er sich seine genialen langen Haare stutzen lassen und sieht mit seinem glattrasirten Gesichte und der silbernen Brille gar nicht mehr himmelstürmisch aus. Steif, kühl und förmlich wie ein englischer Reverend setzt er sich an sein Instrument, das ihn in einen Robespierre und das er in eine Guillotine verwandelt.

Ein Virtuose, der sich den mildthätigen Luxus erlaubt, ein großes Orchesterconcert zum Besten des Unterstützungsfonds des Wiener Conservatoriums zu geben, muß noch ein anderes als bloß musikalisches Vermögen besitzen.

Wir gratuliren Herrn Xaver Scharwenka recht herzlich dazu. Daß der Ertrag ziemlich gering ausfiel, schmälert nicht das Verdienst des Concertgebers, welchem, entsprechend den von ihm bestrittenen Unkosten, ein großartiger Beifall zu theil wurde. Herr Scharwenka spielte zuerst sein bekanntes B-moll-Concert, das er bereits im Jahre 1879 hier vorgetragen hat, und hierauf einige Solostücke von Mendelssohn, Schumann und Liszt. Durchwegs bewährte er sich als perfekter Virtuose von tadelloser Korrektheit, ausdauernder Kraft und Bravour. Trotzdem hat mich sein Spiel weniger befriedigt, als vor zehn Jahren. Scharwenka ist seit lange als ein ausgezeichneter Klavierpädagoge gesucht und berühmt. Der Professor scheint in ihm den Poeten todtgeschlagen zu haben. Was er spielt, klingt methodisch, abgezirkelt, nüchtern. Die frühere Solidität seines Vortrages ist zur Pedanterie verknöchert. Wie kühl und poesielos geriethen unter Scharwenkas Hand die genialen „Kreisleriana" von Schumann! Solche Stücke wollen mit lebendigem Geist und tief einwurzelnder Empfindung, wie etwas individuell Erlebtes, gespielt sein. Auf die Finger des Virtuosen möchten wir da vergessen; bei Scharwenka vergaßen wir auf seine Seele. Auch sein Anschlag ist härter und steifer geworden; die vorlaute Herrschaft der linken Hand erinnerte an das strenge Kommando eines Offiziers, der seine Kompagnie in Takt und Ordnung erhält. Den Beschluß machte eine Symphonie in C-moll von der Composition des Concertgebers, welcher selbst dirigirte. Sie sucht durch die gewaltigsten Intentionen, durch das betäubendste Getöse, durch ungewöhnliche Länge und Breite zu wirken. In dem Bestreben, etwas äußerst Leidenschaftliches, Tiefes und Großartiges zu schaffen, hat Scharwenka leider sein Talent überschätzt. Schon der erste Satz, eine Verherrlichung des grimmigsten Pessimismus, ist geeignet, den Hörer von der Neu=

gierde nach dem Folgenden zu heilen. In der Form fällt der Satz haltlos auseinander; die Logik symphonischer Entwicklung erscheint abgedankt zu Gunsten eines sprunghaften melodramatischen Wesens. Man glaubt mitunter eine erregte dramatische Opernscene ohne Gesang zu hören. Es macht stets einen betrübenden Eindruck, wenn ein liebenswürdiger Mann, der mit seiner Vernunft und dem Leben auf dem besten Fuße steht, sich ein großes tragisches Schicksal andichtet und durchaus für einen Hiob, Faust oder Manfred gelten will.

Kammermusik.

Streichtrio von Mozart.

Herr Julius Winkler, ein Musiker voll Temperament und Begeisterung, dessen schöner, warmer Geigenton uns überzeugend zu Herzen spricht, hat uns am letzten Abend mit einem merkwürdigen Stück überrascht. Es ist ein Streichtrio in Es-dur von Mozart, das, 101 Jahr alt, unserem Publikum dennoch als eine Novität entgegenkam. Man verwechsele es ja nicht mit so manchen flüchtigen Gelegenheitscompositionen Mozarts, welche nur die Unterhaltungsmusik der gebildeten Dilettantenkreise seiner Zeit bereichern wollten. Unser Streichtrio ist edelster Wein aus einem der besten Jahrgänge, 1788, dem wir auch die drei Symphonien in C, Es und G-moll verdanken. Otto Jahn, welchem wir bei aller schuldigen und aufrichtig gefühlten Verehrung doch manchmal ein bischen mißtrauen, wenn er von gewissen verschollenen Arbeiten Mozarts besonders enthusiastisch spricht

— er hat diesmal vollständig Recht, das Es-dur-Trio „ein wahres Kabinettsstück der Kammermusik und eine der bewunderungswürdigsten Arbeiten Mozarts“ zu nennen. Es besteht aus 6 Sätzen: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo. Jeder dieser Sätze ist breit angelegt, ungemein sorgfältig ausgeführt, bei aller Einfachheit erfindungsreich in den Motiven, stets anregend durch seine harmonische und kontrapunktische Behandlung. Manche Wiederholungen und konventionelle Wendungen trüben kaum vorübergehend den Genuß dieses so schlichten und doch vornehmen Werkes. Wie reizvoll und eigenartig klingt nicht das Andante, dessen volksliedmäßiges Thema sich in eine Reihe fein individualisirter Variationen auseinanderlegt! Wie blühend, frisch und zart der zweite Menuett! Und über dem Ganzen dieses selige Genügen, diese Gemüthsreinheit, diese Freude am Leben und am Spiel. Wie glücklich möchte man unwillkürlich ausrufen, wie glücklich mußte der Mann gewesen sein, als er diese Musik schrieb! Weit gefehlt. Mozart war in jener Zeit hart bedrängt von Geldverlegenheiten, bedrückt durch häusliche Sorgen, geängstigt durch die Krankheit seiner Frau. Die flehentlichen Bittschreiben an seinen Freund Puchberg datiren aus derselben Zeit. Aber all den bösen Erdenstaub schüttelte Mozart von sich, wenn er zu componiren begann. Der Jammer des Alltagslebens durfte nicht hinein in das Allerheiligste seiner Kunst; er behielt ihn still für sich und achtete es für unerlaubt, mit den Dissonanzen seines persönlichen Mißgeschickes die Hörer zu verwirren, die ja ihrer eigenen Plagen vergessen wollten in einem Stündchen Musik. Wie ganz anders heute! Unsere besseren Componisten — noch lange keine Mozarts — leben in einer unvergleichlich bevorzugteren sozialen Stellung und in weit günstigeren Verhältnissen, als der Schöpfer des Don Juan; es geht ihnen

recht gut, wo nicht vortrefflich, und doch — welch bitterer Pessimismus, trostloser Jammer und öder Lebensüberdruß durchziehen ihre Compositionen! Gewiß überströmt die Grundstimmung einer bestimmten Zeit in den einzelnen Künstler; soll aber dieser wirklich nur ein Reservoir sein der allgemeinen Unzufriedenheit und ein Ausrufer der eigenen? „Die schwere Noth der Zeit, die Zeit der schweren Noth“ — ist sie allein schuld an der Verdüsterung unserer Musik, oder sind es nicht auch ein bischen die Componisten selbst? Eine musikalisch-psychologische Preisfrage.

1890.

Orchesterwerke.

„Prometheus-Ouvertüre" von Goldmark. Liszts „Dante".

Die „Ouvertüre zum Gefesselten Prometheus des Aeschylos", eine der besten, reifsten Compositionen Goldmarks, reizt nicht bloß durch die heiße Energie des Ausdrucks, sie hat auch musikalischen Gehalt und übersichtliche Form. Es geht darin wirklich etwas vor, in musikalischem Sinn, nicht in dem mißverständlichen einer dramatischen Nachmalerei. Die Ouvertüre beginnt wie feierliche Meeresstille mit einem Adagio in C-moll; dasselbe drängt allmählich zu der heftigeren Bewegung, die in dem Allegrosatz (gleichfalls C-moll) in vollen Fluß geräth. Auf das trotzige, scharf markirte Hauptthema folgt ein zweites in C-dur von auffallend sanftem, fast idyllischem Ausdruck; eine einzelne Oboë, dann eine Klarinette intonirt diese, von leisen Akkorden getragene Melodie. Mancher soll Anstoß genommen haben an dem friedlichen Ton dieses Seitenmotivs. Ob es die Erinnerung an früheres Glück oder die Hoffnung auf Erlösung andeute, überlasse ich den Auslegekünstlern. Mir aber scheint es geradezu ein Verdienst des Componisten, daß er die Folterqualen des angeschmiedeten Prometheus vorübergehend unterbricht und beschwichtigt, ihn

und uns gleichsam Athem schöpfen läßt. Dieser Contrast war musikalisch nothwendig; in einem Orchesterstück verlangen wir zuerst Musik und dann erst Tragödie, so weit sie in ersterer lösbar ist. Bald bricht die Energie des ersten Themas wieder hervor und steigert sich zu stürmischer Empörung. Man bemerke die von vier Posaunen durch eine Oktave chromatisch heraufgeführten verminderten Septimenakkorde. Ein von allen Streichinstrumenten in stärkstem Fortissimo ausgeführtes anhaltendes Tremolo — der Höhepunkt der tragischen Situation — schwächt sich allmählich ab; immer langsamer und leiser nähert sich das Ende: ein ruhiges Ausathmen auf einem langen, verhallenden C-dur-Akkord. Die Prometheus-Ouvertüre bedeutet eine weitere bewußte Klärung von Goldmarks starkem, aber turbulentem Talent; erfreuliche Anzeichen waren schon in der „Frühlings-Ouvertüre", sowie in den neuesten Liedern wahrzunehmen, welche von dem declamatorischen Prinzip der modernen Liederkunst sehr merklich wieder zum Melodischen einlenken. Man weiß, daß Goldmark vorzugsweise tragische Stoffe, leidenschaftliches, unversöhntes Ringen liebt und daß er im Ausdruck dieser Liebe nicht schüchtern ist. Ich konnte mich deshalb einiger Besorgniß nicht erwehren, als Goldmark sich gerade den „gefesselten Prometheus" aussuchte. Wird der scheußliche Geier, der an Prometheus' Leber hackt, sich nicht zugleich in unsere Ohren verbeißen? Wird nicht statt des Helden unversehens sein Bruder Epimetheus auftauchen und aus der berüchtigten Büchse der Pandora alles auffliegen machen, was die Musik an bösen Stechfliegen besitzt? Nichts von alledem ist geschehen. Trotz der einschneidenden, im Feuer des stärksten Orchesters heißgeglühten Tragik dieser Composition habe ich geradezu Abstoßendes, Häßliches nicht darin bemerkt. Mit reinen Dreiklängen läßt sich freilich ein Prometheus ebensowenig machen, wie eine

Revolution mit Rosenwasser. Aber Goldmarks Verdienst ist es, daß er sich nicht in kleinlich ausmalendes Detail verloren, sondern stets das große Ganze im Auge behalten und aus seinem gefährlichen Stoffe ein musikalisches Kunstwerk geschaffen hat. Um vollkommen zu verstehen, was mit diesen Worten gemeint ist, brauchte man im Philharmonischen Concert nur noch ein Weilchen nach Goldmarks Ouvertüre sitzen zu bleiben und sich die „Dante-Symphonie" von Liszt anzuhören.

Symphonische Dichtung von Smetana.

Große Wirkung machte eine Novität; Smetanas symphonische Dichtung „Vltava". So nennt sie der Anschlagzettel. Ich hatte geglaubt, daß wir in Wien noch Deutsch sprechen und hier niemand verpflichtet sei, zu wissen, daß „Vltava" die Moldau bedeutet. Wahrscheinlich war Hofkapellmeister Richter gleich vielen seiner Zuhörer der Meinung, „Vltava" sei der Name irgend eines unbekannten großen Helden czechischer Nation. Die erste Schuld trifft den Musikverleger, der auf der Partitur zwar den Gesammttitel und sogar alle Vortragsbezeichnungen in deutscher Uebersetzung beifügt, aber die für das Verständniß entscheidende Aufschrift „Vltava" nicht. Und doch wollen die Czechen Smetanas Werke auch in ganz Deutschland verbreitet wissen. Warum also auf dem Titelblatte den Namen „Moldau" verschweigen, den ebensoviele Millionen Menschen kennen, als etwa Hunderte das Wort „Vltava". Mit solchen „patriotischen" Kindereien haben czechische Verleger ihren Musikheroen schon mehr, als sie glauben, geschadet.*) Die Composition selbst

*) Das von den Philharmonikern gespielte Stück ist die zweite von sechs Symphonischen Dichtungen, welche Smetana unter dem Gesammt-

ist das Werk eines echten und glänzenden Talentes. In erster Linie Naturschilderung, gehört sie zu jenen Programm-Musiken, welche im Grunde keiner gedruckten Gebrauchsanweisung bedürfen und nirgends über die Grenzen des musikalisch Verständlichen oder Zulässigen hinausgehen. Von Liszts Symphonischen Dichtungen angeregt und beeinflußt, ist Smetanas „Moldau" doch viel einheitlicher gedacht und natürlicher entwickelt. Ein Hauptgedanke, eine Grundstimmung, beinahe eine Begleitungsfigur beherrscht das ganze Stück. Der Anfang ist reizend. Wir stehen am Ursprung der Moldau, die im Böhmerwald aus zwei Quellen entspringt. Eine einzelne Flöte meldet sich mit einer raschen, schüchternen Wellenfigur; versprengte Pizzikatotöne der Geige und Harfe blitzen wie Sonnenstrahlen darein. Das Wässerchen schwillt an: zwei Flöten bringen das Wellenmotiv in Sexten, die Klarinetten in Terzen, endlich nimmt auch das Streichquartett es auf. Auf dieser gleichmäßig auf- und niederwogenden Begleitung erhebt sich in den Holzbläsern das eigentliche Thema, eine volksthümliche, ruhige Liedweise in E-moll. Da ertönen Waldhörner; eine Jagd zieht vorüber, während die Wellenbegleitung unter glitzernden Triangelklängen ruhig weiterfluthet. Allmählich verhallen die Hörner, die Jagd entfernt sich; ihr folgt, zwischen Marsch und Polka schwebend, eine ländliche Hochzeitsmusik. Nach dem Verschwinden der Bauernhochzeit taucht die wogende Begleitungsfigur wieder auf, diesmal bloß in den Flöten und Klarinetten. Die Geigen, mit Sordinen, führen dazu eine sanfte, getragene Melodie, deren Abschnitte kurze Harfenarpeggien markiren. „Mondschein,

titel „Mein Vaterland" veröffentlicht hat. Ihre Aufschriften lauten: 1. Wyschehrad. 2. Die Moldau. 3. Scharka (Name der Amazonenführerin und eines Thales bei Prag). 4. Aus Böhmens Flur und Hain. 5. Tabor. 6. Blanik.

Nymphenreigen“ heißt es in der Partitur — ein gleichmäßig die Malerei wie die Poesie streifender Vorwurf, der hier mit echt musikalischen Mitteln reizend ausgeführt ist. Allmählich beschleunigt sich der Wogentanz, immer lauter und wilder schäumen die Wässer: wir sind in die „St. Johannis-Stromschnellen“ gerathen. Das ganze Orchester mit Becken und großer Trommel geräth in Aufruhr und vollführt ein patriotisch übertreibendes Getöse, das den Moldauwirbel für einen zweiten Niagarafall ausgeben möchte. Durch die Stromschnellen gelangen wir in die breiteste Strömung des Moldauflusses, der nun majestätisch am Fuße des Wyschehrad dahinfließt. Das erste Thema ertönt nun in hellem E-dur, die Begleitungsfigur wird ruhiger, mächtiger, und das Ganze schließt in stolzer, vielleicht nur zu lärmender Pracht. Smetanas „Moldau“ ist ein schön gedachtes, einheitlich und doch ohne Monotonie durchgeführtes Stück, das ein originelles Talent und in der Instrumentirung einen der eminentesten Schüler Liszts und Berlioz’ verräth. Auf einen tiefen musikalischen Ideengehalt, auf polyphone und kontrapunktische Kunst in Verarbeitung der Motive macht es keinen Anspruch; es wirkt durch liedmäßige (nicht „unendliche“) Melodie, durch klare, symmetrische Form und reizvollen Klang. Als Naturschilderung hat Smetanas „Moldau“ den Vorzug, der Phantasie nur ganz typische Bilder vorzuzaubern, die keines detaillirten Programms bedürfen und den Componisten nirgends zu geschmackloser Grenzüberschreitung nöthigen.

Friedrich Smetana ist 1824 in Leitomischl geboren. Er leitete anfangs eine Musikschule in Prag, folgte dann einem Ruf nach Gothenburg in Schweden als Musikdirector, kehrte nach zehn Jahren in seine Heimath zurück und übernahm daselbst 1866 die Kapellmeisterstelle am czechischen Nationaltheater. Er hatte das Unglück, die letzten zehn Jahre seines

Lebens in vollständiger Taubheit zu verbringen und schließlich in Wahnsinn zu verfallen. Smetana ist 1884 im Prager Irrenhause gestorben. Näheres über seine Werke und die aller übrigen großen und kleinen Sterne des Prager Musikhimmels erfahren wir aus einer bei Urbanek in Prag erschienenen Broschüre: „Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik“ von Emanuel Chvala. Nachdem der Verfasser mit liebenswürdiger Aufrichtigkeit selbst gesteht, daß „unter dem Eindruck der frischen Thaten ein oder das andere Ergebniß überschätzt werden konnte“, so erscheint es rathsam, Chvalas enthusiastische Urtheile wie den Part einer B-Klarinette, nämlich um einen ganzen Ton tiefer, zu lesen. Chvala datirt die böhmische Musik erst „von dem raschen Aufblühen des nationalen Geistes nach dem Erscheinen des Oktober-Diploms“. Nach dieser, aber auch nur dieser Zeitrechnung darf er allerdings Smetana den „ersten böhmischen Tonkünstler und Begründer der böhmischen Musik“ nennen. Ein Bewunderer von Smetanas Symphonischen Dichtungen, stellt Chvala doch zuhöchst dessen Opern und bezeichnet überhaupt die dramatische Musik als dasjenige Gebiet, in welchem seine Landsleute „auf der Höhe der zeitgenössischen Kunst“ stehen. Meinestheils finde ich die besten Erzeugnisse der czechischen Musik weit mehr in der Instrumentalmusik, als in der Oper. Allerdings verrathen zwei kleinere komische Opern aus Smetanas früherer Zeit — „Der Kuß“ und „Die verkaufte Braut“ — ein echtes, melodiöses und charakteristisches Talent, das sich glücklich mit dem Geist der Volksweisen befruchtet hat. In diesen Singspielen war Smetana noch naiv, melodiös und national. Sie entzücken heute noch die czechische Bevölkerung Prags. Auf fremden Bühnen dürften sie aber ebensowenig heimisch werden, als Dvořaks in ähnlichem Stil gehaltene komische

Singspiele „Der Bauer als Schelm“ und „Dickschädel“. Später hat Smetana als Operncomponist Richard Wagner nachgestrebt. In seiner großen tragischen Oper „Libussa“ (die ich in Prag gehört) vermißte ich die frühere Naivetät und Natürlichkeit Smetanas und fand ihn, seiner besten Eigenart beraubt, als Adepten des spätwagnerischen Stils. Die berühmten dramatischen und declamatorischen Feinheiten in der „Libussa“ vermag natürlich nur ein genauer Kenner des czechischen Idioms zu würdigen; rein musikalisch machte mir die Oper, wie alle Wagner-Nachbildungen, den Eindruck des Ungesunden, Ergrübelten und peinlich Ermüdenden. Sie reicht, meines Erachtens, an Smetanas „Moldau“, an sein Streichquartett und seine „Lustspielouvertüre“ ebensowenig hinan, als Dvořaks große Opern „Dmitri“, und „Jakobin“, an dessen Orchester- und Kammercompositionen. Aus Smetana und Dvořak können unsere Philharmoniker noch manches sehr wirksame und interessante Stück für ihr Repertoire gewinnen. In Bezug auf die Titel wünschen wir dann nicht schlechter behandelt zu sein, als die Ober-Landesgerichtsräthe in Prag, die nach dem neuesten Ausgleich auch nicht mehr alle Czechisch zu verstehen brauchen.

Orchester-Suite (Nr. 2 in G-moll) von Moritz Moszkowski.

Für diese Wahl entschied wohl weniger der Werth der Composition, als der Erfolg der ersten Moszkowskischen Suite, welche hier vor drei Jahren so stürmischen Applaus entfesselt hat. Diese war ein flott erfundenes, brillant instrumentirtes Stück, das trotz der geringen Tiefe und Originalität seiner Gedanken Effekt machen mußte. Nicht ebenso die neue Suite. Zwar marschirt auch hier ein ganzes

Elitekorps von Orchestereffekten gegen den Zuhörer los, sogar unter Mithilfe der Orgel; trotzdem fühlt man sich schließlich ermüdet, ja gelangweilt von dieser breit ausgelegten bunten Scenenreihe. An gefälligen, pikanten Stücken und Stückchen fehlt es natürlich bei Moszkowski nicht; wo er sich begnügt, in knapperen Formen Esprit und Grazie walten zu lassen, wie in dem „Scherzo“ und „Intermezzo“, da ist er aufrichtigen Beifalls sicher. Die beiden langsamen Sätze: „Präludium“ und „Larghetto“, dehnen sich in einer Art un-unendlicher Melodie und steigern dieselbe mit Wagnerschen Mitteln bis zur „höchsten Entrücktheit“. Am Schluß des ersten Satzes ereignet sich etwas Ungeahntes: die Harfe beginnt plötzlich ganz allein sich in langer virtuoser Kadenz zu ergehen. Schon fürchten wir nach diesem Harfenconcert Lucia von Lammermoor heraustreten zu sehen; es kommt aber etwas noch Wunderbareres: ein Orgelsolo von acht Takten. Daran schließt sich eine elegante Orchesterfuge, deren langes, in Sechzehnteln rasch hingleitendes Thema zu effektvollen Verflechtungen der Saiten- und Blasinstrumente geeigneten Stoff giebt. Die Orgel hat nach ihren paar präludirenden Akkorden bis ganz zum Schlusse der Fuge geschwiegen, hier fällt sie, hauptsächlich wegen Herstellung eines langen Orgelpunktes auf dem Contra-D, wieder ein und hat fortan in der ganzen Suite weiter nichts zu thun. Es scheint mir doch etwas respektlos; einen großen Herrn wie die Orgel zu solcher winzigen Nebenrolle zu inkommodiren. Immerhin sind die fünf ersten Sätze weit interessanter, als der sechste und letzte, ein „Marsch“, der mit fettem Getöse die klägliche Magerkeit der Erfindung zu verhüllen bemüht ist. Unter das Finale seiner ersten Suite, jenes hagelartig niederprasselnde Perpetuum mobile aller Violinen, konnte Moszkowski ein „finis coronat opus“ schreiben; der Schlußsatz der

neuen Suite ist kein krönender und kein Krönungsmarsch, eher eine feierliche Abdikation mit Trompeten und Pauken. Wahrscheinlich um die beiden für Moszkowski beigestellten Harfen noch einmal zu benutzen, wählte Herr Hans Richter Mendelssohns Ouvertüre zu „Athalia", eine Composition, welche uns die schwache, weichliche und conventionelle Seite dieses Meisters zukehrt und jeder seiner übrigen Ouvertüren nachsteht.

Dritte Symphonie (D-moll) von Bruckner.

Es ist dieselbe, die 1877 unter der Leitung des Componisten gespielt worden ist. Bruckner unterzog das Werk später einer Umarbeitung, in welcher es jetzt in Partitur und Stimmen bei Th. Rättig in Wien erschienen und von den Philharmonikern gespielt worden ist. Diese Neubearbeitung unterscheidet sich nicht wesentlich von der ersten Fassung. Sie weist einzelne kleine Striche auf und an manchen Stellen Aenderungen in den verbrämenden Violinpassagen. Einen einzigen ausgiebigen Strich bemerken wir im Finale; derselbe war aber schon in der ersten Ausgabe durch ein „Vide" dem einsichtsvollen Dirigenten nahegelegt worden. Nur die Schlußpartie des letzten Satzes hat der Componist gründlich geändert. Der beste Satz ist jedenfalls das Scherzo, ein rasch fortströmender Dreivierteltakt, von einer bei Bruckner seltenen Consistenz der Form. Auch dem gesangvollen Adagio in Es-dur können wir eine geraume Zeit mit Vergnügen folgen, so lange es sich klar und ohne unmotivirte grelle Absprünge entwickelt. Diese bleiben später nicht aus und trüben, zusammen mit der unleidlichen Ausdehnung des Satzes, den guten Eindruck der ersten Hälfte. Der erste Satz, in

welchem sich Nachklänge aus der Neunten Symphonie mit etlichen Venusbergmotiven kreuzen, dann das lärmende Finale sind Stücke, die sich in lauter falschen Contrasten bewegen und zersplittern. Sie haben mir denselben unkünstlerischen Eindruck gemacht, wie die übrigen in Wien gehörten Compositionen von Bruckner, in welchen geistreiche, kühne und originelle Einzelheiten mit schwer begreiflichen Gemeinplätzen, leeren, trockenen, auch brutalen Stellen, oft ohne erkennbaren Zusammenhang wechseln. Wie helle Blitze leuchten hier vier, dort acht Takte in eigenartiger Schönheit auf; dazwischen liegt wieder verwirrendes Dunkel, müde Abspannung und fieberhafte Ueberreizung. Und alles zu einer Länge ausgedehnt, welche dem geduldigsten Gemüth zur Qual wird. In Bruckners Compositionen vermissen wir das logische Denken, den geläuterten Schönheitssinn, den sichtenden und überschauenden Kunstverstand. Daß die D-moll-Symphonie lebhaften Beifall fand, wäre viel zu wenig gesagt. Es wurde gestampft, getobt, geschrien; nach jedem Satze mußte der Componist wieder und wieder dankend vortreten.

Auch ein Streichquartett von Bruckner (F-dur) wird von der Wagnergemeinde grenzenlos bewundert und als Meisterwerk gepriesen. Bruckner ist neuestens Mode geworden, was ich dem jahrelang unbeachtet gebliebenen bescheidenen Künstler herzlich gönne, wenn ich auch die Mode nicht selbst mitmachen kann. Es bleibt ein psychologisches Räthsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen — zu den jüngsten gehört er auch nicht mehr — im Moment des Componirens zum Anarchisten wird, der unbarmherzig alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt. Wie eine unförmliche glühende Rauchsäule steigt seine Musik auf, bald diese, bald jene groteske Gestalt annehmend. An genialen Funken fehlt es nicht, selbst

20*

nicht an längeren schönen Stellen. Aber man reiße aus dem Hamlet und König Lear die tiefsinnigsten Gedanken heraus, meinetwegen noch einige aus Faust dazu und bringe sie in den willkürlichsten Zusammenhang mit allerlei platten, konfusen, endlos langen Reden, und frage sich dann, ob das ein Kunstwerk giebt. Fast gleichzeitig mit dem bei Helmesberger enthusiastisch applaudirten F-dur-Quintett von Bruckner ist ein neues Buch von Ludwig Nohl: „Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik", erschienen, das sehr merkwürdig ist. Nicht etwa durch irgend eine neue Forschung oder Idee — keineswegs — wohl aber durch die tragikomische Stellung, in welche der Autor hier zu seinem Gegenstande geräth. Nohls Spezialität ist bekanntlich die Wagneromanie; er kann über keinen noch so entlegenen Stoff schreiben, ohne plötzlich in ein Hallelujah auf Wagner (und Liszt) auszubrechen, worauf er erleichtert wieder in sein Häuschen zurückkehrt. Nun soll der Aermste über Kammermusik schreiben! Wagner und Liszt haben keine Quartette componirt, somit kann selbst Nohl nicht ausrufen, ihre Quartette seien die schönsten. Vergebens warteten wir beim Durchblättern seines neuen Buches auf den Augenblick, wo er den üblichen Wagner-Blutsturz bekommen werde. Nohl muß sich damit begnügen, allerlei Aussprüche von Wagner über Beethoven in entzücktem Tone zu citiren. Nachdem er in seinen früheren Schriften den allmächtigen Einfluß Wagners auf alle Gebiete der Kunst, auf die Politik, die Philosophie, die Religion nachgewiesen — vor der Kammermusik stockt diese Beweisführung; bisher war die Kammermusik von Wagner unberührt geblieben. Wir können Herrn Nohl helfen: er sehe sich Bruckners Quintett an. Da findet er den reinen Wagner-Stil auf fünf Streichinstrumente abgezogen, die unendliche Melodie, die Emanzipation von allen natürlichen Modulationsgesetzen, das Pathos Wotans, den irrlichterirenden

Humor Mimes und die in unersättlichen Steigerungen sich verzehrende Ekstase Isoldens. Was Herrn Nohl so schmerzlich gefehlt, es ist gefunden, und eine zweite Auflage seiner „Entwicklung der Kammermusik" kann das Schlußkapitel in jener Verklärung erglänzen lassen, ohne welche ja doch Entwicklung und Kammermusik nur „Wahn" bleiben würden.

Eine andre Symphonie von Bruckner (in E-dur) hat im Jahre 1886 denselben tumultuarischen Erfolg errungen. Für die Wagnerianer ist Bruckner einfach „der zweite Beethoven". Mir erscheint diese Musik krankhaft, unnatürlich aufgeblasen, verderblich. Wie jedes größere Werk Bruckners, enthält auch die E-dur-Symphonie geniale Einfälle, interessante, ja schöne Stellen — hier sechs, dort acht Takte — zwischen diesen Blitzen dehnt sich aber unabsehbares Dunkel, bleierne Langeweile und fieberhafte Ueberreizung. Einer der geachtetsten Musiker Deutschlands bezeichnet (in einem Briefe an mich) Bruckners Symphonie als „den wüsten Traum eines durch zwanzig „Tristan"-Proben überreizten Orchestermusikers". Das scheint mir bündig und treffend.

Requiem von H. Berlioz.

Einer der ersten und feurigsten Anhänger von Berlioz war der unglückliche Dr. Alfred Becher in Wien. In einem langen Essay verherrlichte er (1846) Berlioz als das musikalische Genie, welches alle Geistes- und Gemüthskräfte in höchster Fülle vereinige. Nur ein einziger Mangel sei ihm an Berlioz aufgefallen. „Ich glaube," sagt Becher, „es fehlt ihm das religiöse Gefühl. Zwar vermag Berlioz die Frömmigkeit in anderen täuschend wiederzugeben, aber sie

klingt nicht wie selbstempfunden. Auch weicht er ihr oft aus, wo doch der poetische Gedankenzwang sie fast nothwendig bedingte.“ Dieses von Becher zuerst und allein erhobene Bedenken, „der Mangel an religiösem Gefühl“, ist sehr bemerkenswerth. Hätte Dr. Becher das Requiem gekannt und die Veröffentlichung der Memoiren erlebt, es würden ihm aus beiden Quellen neue Beweisgründe für seine Ansicht zugeflossen sein. In den Memoiren erzählt Berlioz selbst, daß er trüben Jugenderlebnissen einen bleibenden tiefen Widerwillen gegen alles Kirchliche verdanke. Sein Requiem aber zeigt unter allen bekannten Tonwerken dieses Namens die allergeringste Spur von religiösem Sinn. Mit souveräner Willkür und Weltlichkeit verarbeitet Berlioz den altehrwürdigen Kirchentext zu einer Art phantastischem Drama. Was er darin nicht zu unerhörten Klangeffekten verwenden kann, das läßt ihn gleichgiltig und gelangweilt; er behandelt es auch gleichgiltig und langweilig. Lassen wir jedoch die religiöse Frage völlig beiseite und stellen uns ganz auf den Standpunkt des freien Künstlers. Mag ihn in der „Todtenmesse“ immerhin nur die starke, allgemein menschliche Lyrik und vor allem das dramatische Element angelockt haben. Aber gerade vom musikalischen Standpunkt erscheint mir dieses angebliche Meisterwerk des Franzosen als dessen unzulänglichste und bedenklichste Arbeit. Der Leser kennt meine lebhafte Empfänglichkeit für die zahlreichen hohen Schönheiten der „Sinfonie fantastique“, der „Romeo“- und der „Harald“-Symphonie; habe ich doch das Publikum schon in jener Urzeit dafür zu gewinnen versucht, als man noch häufig Berlioz mit Bériot verwechselte. An eine Kritik des Requiems jedoch gehe ich nur mit peinvollen Empfindungen. Es gähnt darin eine trostlose Leere und Ideenarmuth, welche durch eine Armee von Lärminstrumenten ebensowenig verdeckt werden

kann, wie die große technische Unbeholfenheit des Componisten. Das Requiem gehört zu Berlioz' Jugendwerken; die Kunst des musikalischen Satzes im weitesten Sinn, die zeitlebens seine schwache Seite geblieben — sie steckt hier noch in den Kinderschuhen. Schwerlich stößt man in irgend einer großen geistlichen Composition auf ähnliche Unfähigkeit, ein Thema zu entwickeln, einen vierstimmigen Chorsatz zu führen, ein Motiv contrapunktisch zu verwerthen und was sonst noch den Musiker macht. Jeden Augenblick muß, wie in einer italienischen Oper, der Nothbehelf des Unisono-Singens herhalten; jeden Augenblick zerbröckelt die Form, stolpert und überschlägt sich der melodische Fortgang. Berlioz muß nie zuvor ein Chorwerk von Bach studirt haben, geschweige denn von Palestrina, dessen Ruhm er ja einen schlechten Spaß nennt. Das sind aber die ehernen Fundamente aller geistlichen Musik. Wo nicht seine oft blendend geistreichen, oft auch nur wunderlich barocken Klangeffekte unser Interesse erregen, erschlafft dieses; denn nirgends entzückt, nirgends erhebt uns die Schönheit eines ausgereiften musikalischen Gedankens. Wie matt und stockend beginnt nicht das „Dies irae", wo der Componist doch mit ganzer, erschütternder Kraft einzusetzen hat! Dieser „Tag des Zornes" scheint für Berlioz ein Tag wie jeder andere zu sein. Aber das ist nur eine diplomatische Finte. Berlioz will sich den Contrast einer urplötzlich hereinbrechenden gewaltigen Eruption für das „Tuba mirum" offen halten, und dieser kolossale Schalleffekt ist's im Grunde, was sein Requiem berühmt gemacht hat. Vierundzwanzig Posaunen, zwölf Hörner und zwölf Trompeten stürzen sich gleichzeitig mit dröhnendem Fortissimo auf uns, dazu lärmen Becken, Tamtam, große Trommel und sechzehn Pauken! Ist es ein Wunder, daß der Zuhörer förmlich niedergeworfen wird? Ist es eine Kunst, mit so brutalen Mitteln eine be-

ängstigend erschütternde Wirkung zu erzielen? Zur Zeit freilich, als Berlioz diesen musikalischen Massenmord ausführte, gehörte der Muth eines Titanen dazu; heute macht das ein geschickter Regimentskapellmeister. Berlioz hat bekanntlich über Mozart gespottet, der das „Tuba mirum“ von einer (!) Posaune intoniren läßt. Das war fürs erste ganz korrekt, da der kirchliche Text nur von einer „tuba“ spricht; sodann aber gab Mozart dieser einen ein großartig einfaches Motiv, das uns zwar nicht im buchstäblichen Sinne zu Boden schleudert, wie Berlioz' Posaunenchor, aber unvergleichlich tiefer ergreift. Bei Mozart: ästhetische Wirkung, bei Berlioz: physische Gewalt. Der Klang der Posaune ist an sich schauerlich, markerschütternd, wie kein anderer; der junge Mozart fiel dabei in Ohnmacht. Unsere Zuhörer bewiesen stärkere Nerven; sie brachen nach dem ersten Schreck in nicht endenwollenden Jubel aus. Wahrscheinlich waren keine Mozarts unter ihnen. Mit dem „Tuba mirum“ und dem „Rex tremendae majestatis“ sind bei Berlioz gleichsam alle Feuergarben des Vulkans ausgeschüttet; es folgt wieder musikalische Asche und Dunkelheit. Giebt es etwas Kläglicheres, als den Chor „Quid sum miser“ oder das Offertorium in D-moll, wo die Stimmen der Verdammten im Fegefeuer von Anfang bis zu Ende auf zwei Tönen, a und b, winseln? Und der Chor „Quaerens me“ mit seiner abschreckenden Stimmführung — ist er nicht ein Musterbeispiel für angehende Componisten, wie man nicht „a capella“ schreiben soll? Schließlich die zum Ueberdruß wiederholte Melodie „Lacrymosa“, im Unisono von Sopran und Tenor — wirkt sie nicht erheiternd? Sie erinnert so hübsch an italienische Opern, speziell an die Stelle aus Donizettis „Lucia“, wo der (zum Ausgelachtwerden) „bestimmte Bräutigam“ sich den Kavalieren und Damen des Schlosses vorstellt. Wenn man diese Trivia-

lität hört, so möchte man Rossini gleich alles abbitten, was man je gegen seine Kirchenmusik eingewendet hat. Rossinis Weltlichkeit war doch stets in Schönheit getaucht, aus seinem Schönheitsbedürfniß geboren. Wo findet man aber in Berlioz' Requiem eine sangbare Melodie, die nicht ganz ordinär wäre?

Befremdend wie das ganze Requiem war mir auch die jubelnde Bereitwilligkeit, mit welcher das Wiener Publikum sich diesem Blendwerke hingab. Dasselbe Publikum, das so oft erhoben, entzückt dem „Requiem" von Mozart, von Cherubini, von Brahms gelauscht hat! Selbst Verdis Requiem wächst, gegen das Berliozsche gehalten, zu einem musikalischen Meisterstück. Und noch an ein anderes, bescheideneres Werk dieser Gattung möchte ich erinnern: an Schumanns Requiem. Aus dem Spätherbste des Meisters stammend, steht es ziemlich unbeachtet im Schatten seiner früheren Werke. Und trotzdem, wie wahr und gesammelt, wie menschlich schön spricht es zu uns! Daß ein Werk von der Berühmtheit des Berliozschen Requiems den Wienern nicht vorenthalten bleiben durfte, steht außer Frage. Daß seine geistreichen Einzelheiten den Hörer interessiren, seine unerhörten Klangcombinationen überraschen und blenden müssen, ist ebenso begreiflich. Aber die Ernüchterung, dachten wir, würde schnell auf den Rausch folgen, so schnell, daß ein allgemeines Bedürfniß nach einer zweiten und dritten Aufführung kaum zur Sprache käme. Und doch lesen wir, daß bereits eine vierte, obendrein mit noch verstärktem Orchester, geplant sei. Es wäre traurig, wenn die „Gesellschaft der Musikfreunde", dieses einzige Asyl großer klassischer Musik in Wien, das Berliozsche Spektakelstück in ihre regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen einreihen wollte. Der Concertcyklus der „Gesellschaft" ist eng begrenzt und jeder Fußbreit dieser

schmalen Area kostbar. Wir haben Berlioz' Requiem vor seiner ersten Aufführung als einen interessanten berühmten Fremdling gastfreundlich begrüßt, daß aber dieser „todte Gast" sich bleibend hier ansiedle, können wir im Interesse des ästhetischen Geschmacks und des musikalisch guten Rufes der Wiener unmöglich wünschen.

Chöre von Mendelssohn, Bach und Brahms.

Ein wahres Buß- und Fastenprogramm das des letzten Gesellschaftsconcerts! Zu Anfang heißt uns Mendelssohn den Gott der Juden anflehen um Segen für das Haus Israel und das Haus Aaron, dann zerschmettern uns in Brahms' „Parzenlied" die grausamen Götter der Heiden, zuletzt wird uns in Bachs Motette „Komm' Jesu, komm'" das protestantische Lieblingsthema, das Vergnügen am Sterben, eingeprägt und die Sehnsucht, aus dieser Sündenwelt so bald als möglich fortzukommen. Nach diesen drei unmittelbar auf einander folgenden Chorwerken waren die Gemüther der Zuhörer so erweicht und zerschlagen, daß einige auf der Stelle beichten gehen wollten, andere wieder nach irgend einem Begräbniß ausspähten, dem sie als Leidtragende auf den Kirchhof folgen könnten. Jedes dieser drei Meisterwerke für sich würde man andächtig und dankbar aufgenommen haben, ihre ununterbrochene Reihenfolge brachte aber eine solche Summe niederdrückender Empfindungen zuwege, daß uns gar fromm und elend zu Muth wurde. Für den Concertsaal heißt es nicht bloß: die rechten Werke finden, sondern auch ihnen den rechten Platz bereiten. Mendelssohns 115. Psalm war seltsamerweise in Wien nie zuvor aufgeführt. Zwischen einem

kräftigen, lebhaft figurirten Eingangschor und einem mächtigen Schlußchor, welcher das erste Thema in veränderter Taktart wieder aufnimmt, hören wir ein Duett und ein Arioso für Bariton — wohlklingende, doch etwas weichliche Gesänge. An musikalischer Kunst steht dieser Psalm hinter den übrigen des Meisters kaum zurück, wohl aber an Originalität und Frische der Farben. Die so oft gehörten Mendelssohnschen Melodien- und Harmonienfolgen klingen heute den Hörern schon allzu bekannt, auch erweckt der Text nicht so lebhafte Theilnahme, wie die übrigen von Mendelssohn componirten Psalmen. So ließ denn das Stück im ganzen kühl. Brahms' „Gesang der Parzen" bewundern wir als ein Kunstwerk von großartiger Conception und einschneidender Gewalt des Ausdrucks. Vollkommen verständlich wird es einem größeren Publikum selten, geschweige denn sympathisch. Das Gedicht will in Musik nicht rein aufgehen und blickt uns, aus dem Goetheschen Drama herausgerissen, mit den räthselhaft drohenden Augen einer Sphinx an. Bachs zweichörige Motette „Komm' Jesu, komm'" (mit dem Choral am Ende) bietet dem Musiker ein unerschöpfliches Studium und den von keiner Begleitung unterstützten Sängern eine dreifache Feuerprobe für die reine Intonation, den präcisen Einsatz und die Kehlenfertigkeit. Ganz anders als im Concertsaale müßte die Motette in der Kirche wirken, wo eine zerknirschte Gemeinde in dem wonnevollen Gedanken an ein baldiges Ableben übereinstimmt. Als Gegensatz zu dem vielgetadelten „Leben und Lebenlassen" unserer katholischen Componisten könnte man über Bachs Kirchenmusiken das Motto setzen: Sterben und Sterbenlassen. Die Motette „Komm' Jesu" gehört zu den bewunderungswürdigsten Meisterstücken harmonischer und contrapunktischer Kunst. Eine glücklichere Wahl wäre jedoch Bachs Kirchencantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn" gewesen, jene

herrliche, jedes Gemüth ergreifende Tondichtung, welche wir in Wien nur in der sehr ungenügenden Produktion eines anderen Vereins kennen gelernt haben. Beethovens „Ruinen von Athen" beschlossen das Concert. Dieses Gelegenheitsfestspiel enthält bekanntlich zwei herrliche Nummern: den Derwischchor und den Festmarsch; wir hören sie lieber allein, als in minderwerthiger Nachbarschaft und als Bestandtheile eines Ganzen, das uns ja stofflich kaum mehr interessiren kann.

Kammermusik.

Neue Quintette von Brahms und Dvořak.

Rosés Quartettgesellschaft brachte gleich in ihrer ersten Produktion ein neues, noch ungedrucktes Streichquintett (mit zwei Bratschen) von Johannes Brahms. Man kann nicht besser anfangen. Das neue Werk ist von jener süßen, klaren Reife, welche nur die Vereinigung vollendeter Meisterschaft und ungeschwächter Erfindung mit einer harmonisch abgeklärten Lebensanschauung hervorbringt. In Stimmung und Gehalt schließt es sich Brahms' jüngsten Kammermusiken an, denen wir so gern die schöne, warmherzige Tüchtigkeit des Inhalts, die Kontinuität der Stimmung und die bewunderungswürdige Knappheit der Form nachrühmen. Immer mehr scheint sich Brahms zu konzentriren; immer bewußter findet er seine Stärke im Ausdruck gesunder, verhältnißmäßig einfacher Gefühle. Ein reiches Seelenleben webt darin, ohne Ueberhebung, ohne Ueberspannung. Da ist nichts von der selbstgefälligen Zerrissenheit, der mysteriösen Tonmalerei und

den „dramatischen" Schilderungen, womit anspruchsvolle Halbgenies uns heute auch in der reinen Instrumentalmusik heimsuchen. Die Schönheit, die sich ja mit dem Herben wie mit dem Leidenschaftlichen verträgt, tritt bei Brahms immer bewußter, immer reiner in den Vordergrund. Darin bildet er den Gegensatz zu der Liszt-Wagnerischen, sammt der jungrussischen und norwegischen Schule, auf die ein treffendes Wort über die „Impressionisten" in der Malerei paßt: sie fürchten fortwährend, etwas Schönes zu machen. Brahms' Kammermusiken aus den letzten zehn bis fünfzehn Jahren mahnen mich in ihrer Wirkung vielfach an den Beethoven der zweiten Periode; die Aehnlichkeit liegt nicht in Einzelzügen, sondern in dem Gesammtcharakter, in der ganzen Atmosphäre, welche mit so wohlthuend milder Kraft uns daraus anweht. In diesem Stimmungskreis dürfte Brahms nach aller Voraussicht auch beharren. Er ist den umgekehrten Weg von Beethoven gegangen: vom Sturm zum Frieden, von Nacht zum Licht. Als Beethoven seine letzten Quartette schrieb, diese grandiosen Dramen des Pessimismus und des unversöhnten Humors, war er gerade so alt, wie der Brahms von heute. Welche Gegensätze bei unleugbarer innerer Verwandtschaft! Vielleicht ist es nur individuelle Vorliebe, die auf Allgemeingiltigkeit keinen Anspruch macht, daß mir Brahms stets am vollkommensten erschien in seiner Kammermusik. Immer abgesehen vom „Deutschen Requiem", das ganz obenan und für sich allein steht, finde ich Brahms als erfindende und ausführende Kraft, als innigste Verschmelzung eigenartigen und doch allgemein menschlichen Inhalts mit schöner Form, am glücklichsten in seinem B-dur-Sextett, seinen Streichquartetten und Klavierquartetten, dem F-dur-Quintett, den Violinsonaten. Zu den Werken, in welchen ich nicht den originellsten und kühnsten, aber gleichwohl den besten Brahms erblicke, zählt auch das neue

Quintett. Ganz herrlich ist der erste Satz, ein „Allegro con brio“ in G-dur, Neunachteltakt. Wie siegesfreudig schwingt sich das Thema aus dem Violoncell hervor unter dem rauschenden Tremolo der Geigen! Hierauf die süße Melodie des Seitensatzes, von beiden Bratschen gesungen, und die Antwort der Violinen, dieses anmuthige Neigen und Beugen in die große Septime herab! Wie sind die Motive und Motivchen des ersten Theiles so kunstvoll und doch so zwanglos verwerthet in der Durchführung; fast immer überraschend und doch wieder, als konnte es gar nicht anders kommen! Sanft und innig klagt das Adagio, ein schwermüthiger, etwas slavisch angehauchter Gesang in D-moll. Es folgt ein Allegretto in G-moll, mit einem lieblich wiegenden Trio in G-dur; nach Art der meisten Brahmsschen Scherzos nicht eigentlich scherzend oder lustig, sondern in behaglichem Humor schlendernd, gleichsam vor sich hinsingend. Das Finale, das aus einem leicht verschleierten H-moll sich rasch zur Haupttonart G-dur emporarbeitet, ist ein scharf rhythmisirter Zweivierteltakt von leicht ungarischer Färbung. Es wirkt weniger durch die Bedeutung seiner Themen, als durch sein Temperament, das in fröhlicher, zuletzt ganz volksthümlich ausklingender Lust alles mit sich fortreißt.

Es fügte sich schön, daß zwei Tage nach dem Brahmsschen Streichquintett ein neues Klavierquintett (A-dur, op. 81) von Anton Dvořak zur Aufführung gelangte. Die Instrumentalmusik von heute muß sich oft genug als unproduktiv schelten lassen, aber eine Zeit, die zwei neue Werke, wie das Quintett von Brahms und jenes von Dvořak, gleichzeitig hervorbringt und alljährlich hervorbringt, ist wahrlich nicht arm zu nennen. Der Jüngere von den beiden arbeitet nicht so gleichmäßig und scrupulös wie Brahms; er bringt zwischen Gutem und Vorzüglichem gelegentlich auch Geringeres, ins-

besondere an Liedern und Klavierstücken, gleichsam eine Nachlese „zwischen den Garben". Das neue Quintett gehört aber zu seinen schönsten Stücken. Es ist ein echter Dvořak: originell, unmittelbar empfunden und frisch herausgesungen. Von dem wilden Ungestüm und den unvermittelten grellen Contrasten seiner „Slavischen Rhapsodien" hat er sich längst losgesagt; ebenso von dem übertriebenen Vorandrängen des slavischen Charakters. Seine neueren Werke, darunter das A-dur-Quintett, zeigen bei aller Freiheit der Phantasie logische Entwicklung der Gedanken, Einheit der Form, schließlich einen echt internationalen Stil, der nur durch flüchtige, reizende Anklänge an das Heimathland des Componisten mahnt. Dvořaks Compositionen sind ohne Frage mehr allgemeingiltig, allgemeinmenschlich, als die seiner russischen und norwegischen Kollegen. Die deutsche Schule, aus der sie ja alle hervorgegangen, verleugnet er am wenigsten. Beethoven, Schubert, Brahms sind seine einzigen Vorbilder. Der Geist des Letztgenannten rinnt gleichsam unterirdisch durch Dvořaks spätere Werke, ohne ihrer Eigenart Abbruch zu thun. Sein Klavierquintett begrüßen wir als eine der duftigsten neuen Blüthen am Baum unserer Kammermusik. Es verliert sich hin und wieder etwas in die Breite, aber die vielen reizenden Einfälle, welche diesen Componisten fast niemals im Stiche lassen, halten unser Interesse stets lebendig. Das erste Allegro bringt kräftige, gesangvolle Themen von langem Athem. Das Adagio in Fis-moll, eine wehmüthige Elegie („Dumka") mit einem köstlich singenden Mittelsatze in D-dur, scheint uns der bedeutendste von den vier Sätzen. Das Scherzo, in welchem eine flüchtige Schubert-Reminiscenz nicht stört, und das Finale wirken mehr durch den rasch hinströmenden Zug ihrer Fröhlichkeit, als durch absolute Neuheit der Erfindung. Im Finale zeigt sich Dvořak nebenbei als

tapferer Contrapunktist, ohne trocken oder langweilig zu werden. Das ganze Werk trägt den Stempel der Gesundheit und Ursprünglichkeit.

Klaviertrio op. 8 von Brahms.

Wir werden mit einer ganz merkwürdigen Novität überrascht: einer alten Composition von Brahms, die doch ganz und gar eine neue geworden. Ich meine das Klaviertrio op. 8, das den Componisten nun an die dreißig Jahre lang wie ein boshafter Kobold verfolgte, ihm zuraunend: Lieber Papa, Du hättest was Besseres aus mir machen können! Das Publikum war niemals so schlecht darauf zu sprechen, wie Brahms selbst; es hat das Trio bei der ersten Aufführung durch Door (1870) außerordentlich warm aufgenommen. „Brahms," so schrieb ich nach jener Première, „hat seither sein Talent geklärt, seine Kunst verfeinert, vielleicht urtheilt er jetzt selbst strenge über dieses Produkt unausgereifter Künstlerschaft — es bleibt trotzdem ein lebensvolles, durch und durch poetisches Tonwerk." Es steckte eben Jugend darin, und Jugend ist ein schönes Ding. Nun hat Brahms, den Inspirationen seiner Jünglingszeit liebevoll anhängend und doch gleichzeitig geärgert von deren technischen Mängeln, das Trio mit Beibehalt der Themen so vollständig umgearbeit, daß es als ein einheitliches neues Werk dasteht. Auch das schärfste Auge wird keine Spur von Flickarbeit daran bemerken. Nachdem der erste Satz sein leuchtendes Hauptthema hingestellt, bringt er ein ganz neues Seitenthema, breitet sich in großartiger Durchführung aus und nimmt erst in den allerletzten Takten den Rückweg zum Original. Das Fugato, von dem ich damals sagte, es wirke wie ein lateinisches Schulcitat in

einem Liebesgedicht, ist verschwunden, und manche leere Stelle dazu. Am wenigsten Veränderung hat das Scherzo erfahren, dessen einheitlicher knapper Bau einer Nachhilfe nicht bedurfte. Doch auch hier überrascht uns ein neuer Schluß von glänzenderer Wirkung. Vom Adagio sind nur die ersten Takte geblieben, nichts weiter. Das ursprüngliche zweite Thema, das an Schuberts „Am Meere" erinnerte, hat einem andern Motiv Platz gemacht; kein Allegro unterbricht mehr den edlen Fluß dieses Satzes, der nun ebenso weihevoll schließt, als er angefangen. Das Finale hat ein ganz neues, energisches Seitenthema in D-dur erhalten, von dessen Eintritt alles Folgende neu erfunden ist bis zum Schluß. Wieviel Feuer und Leidenschaft braust jetzt in diesem Finale! Von den kleinen Details, die Brahms geändert oder zugefügt hat, kann hier nicht erzählt werden; sie sind für den Musiker kaum minder interessant, als die Neubildungen im großen. Junge Componisten mögen eine Vergleichung des Originaltrios op. 8 mit der neuen Redaktion nicht versäumen. Man lernt daraus, wie ein Meister niemals aufhört zu lernen.

Virtuosen.

B. Stavenhagen, E. Sauer, M. Rosenthal.

Herr Bernhard Stavenhagen hat zwei Concerte unter gewaltigem Andrange des Publikums und mit außerordentlichem Erfolge gegeben. Wunderlich genug, daß er, der Liszt-Spieler par excellence, seine Produktionen mit Beethovens B-dur-Concert Nr. 2 eröffnete. Es wird noch

seltener gespielt, als das erste in C-dur, also eigentlich gar nicht. Wir haben es jetzt zum ersten Male öffentlich gehört. Stavenhagen spielte das Concert, dessen Schwierigkeiten heute jeder vorgeschrittene Schüler bewältigt, schön und durchaus getreu; es mag ihn Selbstverleugnung gekostet haben, dem dünnen Klaviersatze nicht durch verstärkende Oktaven oder vollstimmigere Akkorde stellenweise aufzuhelfen. Das B-dur-Concert (op. 19) ist nach Beethovens eigner Angabe früher componirt, als das mit Nr. 1 bezeichnete in C-dur (op. 15). Es könnte beinahe für ein Mozartsches gelten, so klar, natürlich und selbstgenügsam fließt es dahin. Bedeutend nach Beethovenschem Maßstabe ist es in keinem der drei Sätze, aber auch in keinem langweilig. Herr Stavenhagen wollte uns wahrscheinlich die äußersten musikalischen Grenzpunkte unseres Jahrhunderts aufzeigen, indem er auf das bescheidene Concert des jungen Beethoven Liszts „Todtentanz“ folgen ließ. Das ist wirklich und in jedem Sinn „fin du siècle“. Liszt hat es unternommen, einen der berühmten „Todtentänze“, wie die Phantasie der alten deutschen Maler sie geschaffen, musikalisch nachzubilden in einer Reihe von Klaviervariationen mit Begleitung des Orchesters. Der schreckliche Sensenmann wird durch eine angeblich aus dem sechsten Jahrhundert stammende Kirchenmelodie (Dies irae) symbolisirt, welche markerschütternd angeblasen kommt und die Personen des Todtentanzes, die Variationen nämlich, vor sich hertreibt. Die Variationenform ist ohne Frage glücklich gewählt für diesen Vorwurf, die Ausführung jedoch sehr materialistisch. Richard Pohl, der litterarische Vorreiter jedes incognito reisenden Tiefsinnes, versichert, er sehe deutlich in jeder dieser Variationen einen andern Charakter: „den ernsten Mann, den leichtsinnigen Jüngling, den höhnenden Zweifler, den betenden Mönch, die liebliche Jungfrau“ u. s. w. Ich

erblickte nur lauter Klaviervirtuosen, die nach einander ihre Kunststücke probiren, der eine in Trillern, der andere in Oktaven, der dritte in Sprüngen, der vierte in Akkorden — alle aber so unbelästigt von Todesgedanken wie etwa ihre Zuhörer. Sollte der „Todtentanz" wirklich den beabsichtigten phantastisch-schauerlichen Eindruck machen, so durfte eine concertmäßig sich vordrängende Klavierpartie gar nicht dreinreden. Der Stoff hätte von einem gewaltigen ernsten Symphoniker in großem Stil behandelt werden müssen, oder mit der fein ironischen Grazie von Saint-Saëns' „Danse macabre", welche Geringeres anstrebt und doch viel mehr erreicht, als Liszts Todtentanz. Dieser klingt thatsächlich wie eine gelungene geistreiche Persiflage von Liszts Compositionsstil. Herr R. Pohl sagt mit Unrecht, Liszt's Todtentanz sei „kein unterhaltendes Stück". Nein, diese in lauter Purzelbäumen vom Erhabenen ins Lächerliche sich überschlagende Musik ist unterhaltend, ist sehr unterhaltend, Zeuge dessen die zahlreichen Physiognomien im Concert, die alle von mühsam zurückgedrängter Heiterkeit wetterleuchteten. Nachdem Herr Stavenhagen noch in Liszts A-dur-Concert als großer Virtuose geglänzt hatte, trat er zum ersten Mal auch als Componist hervor. Er hat einen langen Monolog aus dem Drama „Suleika" von Kastrupp für eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung gesetzt. Suleika spricht von ihrer Liebe zu Jussuff; Wonne und Zärtlichkeit, Schmerz und Verzweiflung, Selbstvorwürfe und glühende Sehnsucht nach dem Geliebten lösen einander ab. Der Componist hat diese Wandlungen in eine Reihe von Gesangstückchen umgesetzt, die musikalisch dürftig und isolirt, eigentlich nur durch den Faden der Dichtung zusammenhängen. Das Ganze — es ist eben kein Ganzes — entläßt uns ohne bestimmten Totaleindruck. Der Stil ist der rhapsodisch declamatorische, über-

schwängliche von Tristan und Isolde. Das Orchester in seiner modernsten Machtfülle führt das große Wort und soll uns durch Farbeneffekte für den Mangel an musikalischen Ideen entschädigen. Wir würden des Componisten große Gewandtheit im Instrumentiren loben, wenn dieses Lob heutzutage noch viel zu bedeuten hätte. Wann werden unsere Tondichter aufhören, für einen Zopf zu halten, was eine ewige Wahrheit, ein Urgesetz ist: daß die Melodie der oberste Wille sein muß in jedem Gesangstück! Die junge schöne Gattin des Componisten, Frau Agnes Stavenhagen, sang die „Suleika" und im zweiten Concert noch drei Lieder ihres Mannes mit hellklingender, angenehmer Sopranstimme, reiner Intonation und deutlicher Aussprache, im Ausdrucke jedoch eigenthümlich starr und unfrei. Die Lieder selbst sind von der Art des jetzigen jungen Deutschland: ein ziemlich physiognomieloser Gesang, unter welchem eine weitgriffige, complicirte Klavierfigur sich eigensinnig fortwälzt. Das dritte Lied: „Deine weißen Lilienfinger", ist geradezu eine unverfälschte Klavieretüde mit entbehrlicher Gesangsbegleitung. Unsere jungen componirenden Seelenmaler wissen für jede Nuance einer hysterischen Wallung die entsprechenden Farbentöne zu finden; nur was ein Lied ist, wird man bald nicht mehr wissen. In Stavenhagens zweitem Concert, das ohne Orchester stattfand, vermochte man die Feinheiten seines Spiels noch besser zu würdigen. Er ist ja am bedeutendsten als Miniaturmaler. Die Kunst der Anschlagsnuancen, als ein besonderes Studium, datirt erst aus neuerer Zeit. In dieser Kunst, dem Klavier die mannigfaltigsten Klangfarben abzugewinnen, hat Stavenhagen keinen Rivalen. Allein meine Befürchtung vom vorigen Jahre, Stavenhagen könnte die Ausbildung dieser Specialität auf eine gefährliche Spitze treiben, war nicht grundlos. Wirklich verleitet ihn

sein Reichthum an Anschlagsnuancen manchmal dazu, über die besondere Klangschönheit einer einzelnen Phrase den musikalischen Charakter des Ganzen zu vernachlässigen. Zu oft und anhaltend benutzt er die „Verschiebung", so z. B. durch das ganze Dur-Trio des H-moll-Menuetts von Schubert. Diese, wie durch Kampfersalbe hervorgekünstelte Blässe zerstört das schöne natürliche Wangenroth der Schubertschen Melodie. Dasselbe Schönheitsmittel „una corda" gebraucht Stavenhagen für die F-dur-Nocturne von Chopin (op. 15); dazu spielt er den (ausdrücklich mit „sempre legato" bezeichneten) Baß im allerspitzigsten Staccato! Vorbei war es mit der holden Innigkeit dieser Melodie, sie ward gezirpt anstatt gesungen. Es gefiel eben unserm Klangkünstler, das volltönende Klavier in eine armselige Zither zu verwandeln. Die „Polonaise-Fantaisie" von Chopin hat uns Stavenhagen bereits im vorigen Jahre gespielt; wir hätten dieser fieberkranken Rhapsodie jedenfalls die klangvolle As-dur-Polonaise, op. 53, vorgezogen. Liszts H-moll-Sonate haben wir bisher nur von Bülow gehört; sie bekam unter Stavenhagens Fingern mehr Farbe und sinnlichen Reiz. Einzelne Partien, zumal die elegischen, traten dadurch in eine günstigere Beleuchtung; das abstruse Ganze ist freilich nicht zu retten. Es dürften vielleicht nur wenige von den Verehrern Liszts ein Buch kennen, das 1847 in Mailand unter dem Titel erschienen ist: „Etude phrénologique sur le caractère originel et actuel de Mr. François Liszt." Der Verfasser, ein englischer Doktor der Medizin, Mr. Castle, erhielt in einem äußerst liebenswürdigen Briefe von Liszt die Erlaubniß, seinen „mehr oder minder buckligen Schädel" zu untersuchen. Zugleich giebt ihm Liszt die Versicherung, er werde nicht die leiseste Empfindlichkeit zeigen, selbst wenn der Phrenolog Organe des Diebssinnes und der Mordlust an ihm entdecken

sollte. In dem citirten furchtbar langweiligen Buche hat Mr. Castle die Resultate seiner Untersuchung ausführlich mitgetheilt und in einer langen Tabelle übersichtlich gemacht. Ganz richtig findet er an Liszts Schädel im höchsten Grade ausgeprägt: Intelligenz, Liebe, Freundschaft, Großmuth, Enthusiasmus, Ehrgeiz u. s. w. Nur eine Eigenschaft Liszts bezeichnet Castle als minder hervorragend: sein Compositionstalent, welches offenbar durch seine mächtige Reproduktionsgabe („la puissance d'exécution artistique") zurückgedrängt und gehemmt sei. Mr. Castle hatte es freilich leicht, das alles an dem Schädel Liszts zu „entdecken", da er ja vor der Untersuchung über den großen Menschen und Künstler vollständig im klaren war.

Emil Sauer. Der noch sehr junge Mann spielte Henselts Klavierconcert in F-moll mit großer Virtuosität, schönem Anschlag und warmer, fast mädchenhaft zarter Empfindung. Seine im schönsten Pianissimo hingehauchten Passagen und Verzierungen erregten Aufsehen. Herr Sauer kann sich eines entschiedenen Erfolges rühmen. Das Henseltsche Concert, welches mehr Zartheit als Kraft und Kühnheit verlangt, kam seiner Spielweise sehr günstig entgegen. Die Composition selbst wirkt nur durch schöne Einzelheiten; ein großes Ganzes zu formen, lag nicht in der Macht Henselts, dieses feinen poetischen Kleinmalers. Seine Etüden übertreffen an schöner Eigenart und musikalischem Gehalt das große Concert; sie bleiben immerdar Henselts Meisterwerk. Mit Unrecht werden sie jetzt von den Klaviervirtuosen völlig ignorirt: höchstens, daß hin und wieder noch das „Vöglein" gespielt oder vielmehr durch ein sinnloses Tempo zu Tode gehetzt wird. Henselts Etüden sind durch ihre glänzende Technik wie durch ihre poetische Empfindung ungemein dankbar für den Spieler, wenn sie ihm auch nicht die Möglichkeit bieten, zu demonstriren,

wie ein heiliger Franz über die Welle spaziert und ein anderer heiliger Franz den Vögeln predigt.

Später hat Herr Sauer noch in vier Concerten ein überaus vielseitiges Programm allein bewältigt und sich als Künstler ersten Ranges bewährt. Glänzend und kraftvoll in allen Aufgaben energischer Bravour, wirkte er doch am schönsten in den zarten, sinnigen Poesien von Schumann und Chopin. Da ist Sauer ein wahrer Troubadour des Klaviers.

Herr Rosenthal, den wir schon bei seinem ersten Auftreten (1884) einen Virtuosen ersten Ranges nennen mußten, dürfte gegenwärtig an technischem Können die meisten seiner berühmten Kollegen übertreffen. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß er die Besten auch in allen übrigen Vorzügen erreiche und an Tiefe der musikalischen Empfindung, an Wärme und Adel des Vortrages nichts zu wünschen lasse. Rosenthals Spiel hat bisher seine blendendste und vollständigste Wirkung im Vortrag Lisztscher Compositionen gefunden. Wahrscheinlich wollte er sich diesmal von einer neuen Seite zeigen, indem er seinem langen Programm ein einziges Stück von Liszt, obendrein ein Arrangement, einfügte: die Wilhelm Tell-Ouvertüre. Sie war der Glanzpunkt des ganzen Abends und bis auf den sehr unsauber gespielten Schluß eine erstaunliche Bravourleistung. Die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten scheint Herrn Rosenthal auch in solchen Tondichtungen zumeist anzulocken, die neben der Bravour noch etwas ganz Anderes, Höheres verlangen. Wo die Finger nicht vollauf zu thun finden, da wird Rosenthal entweder gleichgiltig, kühl, oder er sucht die innere Theilnahmslosigkeit durch Häufung sentimentaler Ausdrucksmittel, wo sie nicht hingehören, zu verdecken. Das virtuose Element, wo es ihm dankbar entgegenkommt, übertreibt er wiederum gern in Zeitmaß und Kraftaufwand. Die A-moll-Orgelfuge von Bach war gut

begonnen, gerieth aber gegen den Schluß in Tobsucht. Die Scarlattische Gigue in G-dur und die (in Terzen gespielte) Cis-moll-Etüde von Chopin flogen fast ohne rhythmische Accentuirung so blitzschnell dahin, daß man die Stücke genau kennen mußte, um daraus klug zu werden. Rosenthals Vortrag der kindlich einfachen A-moll-Mazurka (op. 67) und der schwärmerischen Des-dur-Nocturne (op. 27) von Chopin zeigten uns die fatalsten Manieren der Lisztschule wie im Hohlspiegel: hysterisches Tempo rubato, grelles Beleuchten einzelner Takte, neben welchen das Uebrige nebelhaft verschwamm, willkürliches Verzerren des Rhythmus, Zertrennen der gebundenen Melodie in einzelne Noten — und was solcher Wundersalben mehr sind. Der Mangel an seelischer Wärme und eminent musikalischem Geist berührte uns am empfindlichsten in Schumanns C-dur-Phantasie, einer der höchsten — nicht bloß der schwierigsten — Aufgaben für den reproducirenden Künstler. Der breit hinfluthende große Zug des ersten Satzes zerbröckelte unter Rosenthals Händen in virtuosenhaftes Stückwerk; weggewischt war der unbeschreiblich zarte, träumerische Hauch über den langsamen Sätzen, verhetzt und verpaukt der energische Mittelsatz in Es-dur. Uns ward zu Muthe, als sähen wir Schumanns Geist auf der Flucht vor dem ihn verfolgenden Virtuosen. Schumann wird nur von jenen gut gespielt, die, ihre Virtuosenglorie vergessend, sich mit Liebe und reifem Verständniß in ihn eingelebt haben. Ich weiß nicht, ob das, was Herrn Rosenthal dazu fehlt, sich nachträglich noch erwerben lasse. Glücklicherweise hat Herr Rosenthal ein Feld, auf dem er souverän waltet: das große Gebiet der Virtuosität par excellence. Insbesondere als Lisztspieler wird er überall ehrliche Triumphe feiern und jedes Publikum entzücken.

Sängerinnen.

Alice Barbi, Marianne Brandt.

Aus dem musikalischen Getümmel der letzten Jahre sehen wir eine neue, vornehme Gestalt emporragen: die Sängerin Alice Barbi. Unser Publikum hat sie gleich bei ihrem ersten Erscheinen (1889) mit raschem Blicke erkannt und liebgewonnen. Fräulein Barbi verfügt über eine weiche, sympathische, nicht sehr umfangreiche Mezzosopranstimme, die sie mit großer Kunst behandelt. Daß diese Stimme nicht mehr in der ersten Blüthe, dafür entschädigt uns die goldene Frucht ihrer künstlerischen Vollendung. In den ganz schmucklosen tragischen Arien von Astorga und Alessandro Scarlatti offenbarte Fräulein Barbi die Schätze einer fast verloren gegangenen klassischen Gesangskunst: eine ruhige edle Tonbildung, unvergleichliche Oekonomie des Athems, das schönste Portamento im Anschwellen und Abnehmen des Tones, vor allem eine schlichte Großheit des Vortrages, ohne die jene älteren Arien nicht denkbar oder doch kaum genießbar sind. Wie den pathetischen Ausdruck, so hat sie auch den heiteren, scherzhaften in ihrer Gewalt. Païsiellos Lied „La Zingarella“, aus dem uns die ganze naive Lebensfülle der neapolitanischen Musik anlacht, kann man nicht schöner hören. Die Barbi ist da in der That „la Zingarella graziosa, accorta e bella“, wie es in dem Liedchen heißt. Dabei hält sie auch dergleichen Scherzlieder fern von allem vulgären Beigeschmack, wie denn überhaupt die Noblesse des Vortrages, in jeder Stilgattung, uns besonders charakteristisch erscheint für ihre Individualität. Caldaras Arie „Come raggio

di soli", von der Barbi gesungen, wird jedem unvergeßlich bleiben. Selten haben wir so echte, tiefe Herzenstöne, so starken und doch maßvollen dramatischen Ausdruck, eine so vollkommene Tonbildung und langgezogenes edles Portamento gehört. Die schönsten Traditionen der italienischen Gesangskunst großen Stils schienen aufzuleben. Der alte Antonio Caldara, der von 1715 bis 1736 als Hofkapellmeister und Lehrer Karls VI. in Wien lebte und in der Stephanskirche begraben liegt, wird seine Arie schwerlich schöner gehört haben. Mit gleicher technischer Vollendung und eindringendem Verständniß sang Fräulein Barbi einige zierliche Romanzen von Monsigny und Bizet, dann deutsche Lieder von Mozart, Schubert und Schumann. In letzteren mochte gerade die ausgeprägte Deutlichkeit und Korrektheit der Aussprache etwas fremdartig berühren: offen ausgesprochene Vokale, die wir dunkler färben, accentuirte Endsilben, die wir abzuschleifen pflegen, und dergleichen. Aber vortrefflich, ja ergreifend klangen auch diese uns so wohlbekannten Lieder aus Fräulein Barbis Munde. Massenets Romanze „Les enfants", eigentlich nur eine fein zugehackte Declamation ohne musikalisches Fleisch und Blut, erfreute lediglich durch die sinnige Interpretation der Barbi und den Reiz ihrer französischen Aussprache. Musikalischer ist eine Bizetsche Romanze, echt französisches Salonprodukt mit einem kleinen arabischen Anhängsel: „Les Adieux de l'hôtesse Arabe." Auch zu diesem Gesangstücke gab eigentlich Alice Barbi die Seele her. Ihr unvergleichlich warmer, unmittelbar empfundener Vortrag schien diese Abschiedsscene beinahe in eigenes Erlebniß der Sängerin zu verwandeln. Mußte man sich nach diesem Vortrage nicht sagen, daß an der Barbi eine große dramatische Sängerin verloren gegangen ist?

Den Damen Marianne Brandt und Alice Barbi

verdanken wir je einen erhebenden musikalischen Abend; wir verdanken ihnen das lang entbehrte Frohgefühl, daß es noch Sängerinnen giebt, die Poesie, Geist und Empfindung mit vollendeter Technik vereinigen. Freilich sind die wenigen also geschulten Stimmen theils im Abwelken, theils weit in der Fremde und nur als Zugvögel Wien berührend. Um so schöner brachte der Zufall zwei Meisterinnen hier zusammen, die bei aller Verschiedenheit doch das eine gemeinsam haben, daß sie den Gesang als ernste Kunst behandeln und ihr Instrument so meisterlich beherrschen, wie irgend ein großer Virtuose das seinige. Je üppiger auf der Opernbühne der Naturalismus wuchert, die Herrschaft ungeschulter hübscher Stimmen und der bloße Instinkt stillosen Vortrags, desto freudiger begrüßen wir das Beispiel von Künstlerinnen wie die Brandt und die Barbi. Möchten doch alle unsere jüngeren Sängerinnen an ihnen studiren und von ihnen lernen — was eben gelernt werden kann. Den Funken, welcher die todte Technik erst zur göttlichen Flamme entfacht, den müßten sie allerdings zur Lektion schon mitbringen. Fräulein Brandt, die man bei der Raschlebigkeit unserer Opernmenschen wohl schon zu den Veteraninnen zählen darf — sie hat eine fünfundzwanzigjährige ruhmvolle Bühnencarrière hinter sich — wird heute weder durch ihre Stimme, noch durch ihr Aeußeres einen Hörer bestechen, und dennoch lauschten wir ihren Vorträgen mit nicht ermüdender Hingabe und Bewunderung. Unvergeßlich bleiben uns ihre dramatischen Schöpfungen: ihr Fidelio, ihr Sextus, ihre nie wieder erreichte Fides. Anstatt die vordringlichen Stacheln dieser an Karrikatur streifenden Partie noch herauszukehren, wie das um des Effektes willen meist geschieht, hat sie dieselben überall gemildert, verhüllt, um desto kräftiger hervorzuheben, was irgend gut und echt ist in dieser Musik. Zum ersten Male

begegneten wir jetzt Fräulein Brandt im Concertsaal, als Liedersängerin. Da erwies sie sich jedem Stil, jeder Empfindung gerecht; überall hatte sie die Bedeutung des Gedichtes tief in sich aufgenommen, bis ins einzelne Wort studirt, ohne das einzelne Wort mit theatralischem Nachdruck zu unterstreichen. Am vollendetsten erschien mir ihr Vortrag in der von Schubert componirten Klopstockschen Ode „Dem Unendlichen". Wie plastisch trat da jeder Satz, jede Periode heraus, welche Weihe ruhiger Begeisterung lag über dem Ganzen! Mit starker Leidenschaft faßte sie das wild aufstürmende Lied von Brahms „Weit über das Feld". Dieses sehr selten gehörte Lied steht in ein und demselben Heft (op. 3) mit dem so populär gewordenen „Liebestreu" und — auffallend genug — in derselben Tonart, Es-moll.

Alice Barbi entzückte am meisten wieder mit den italienischen Gesangsstücken von Caldara, Gluck, Salvator Rosa und der „Zingarella" von Jomelli. Ihre ruhige, schöne Tonbildung, ihr unvergleichliches Portamento, ihr edles Pathos hoben auch die Beethovensche Arie „Ah perfido" zu einer Wirkung, welche dieses Stück nur bei ganz vollendeter Vortragskunst zu erreichen pflegt. Wie die Brandt in den ersten Takten der Schubertschen Hymne, so entfaltete Alice Barbi gleich in dem Recitativ der Perfido-Arie den ganzen Adel der Gesangskunst. Es ist ein vielverbreiteter Irrthum, die „große Gesangskünstlerin" nur in der virtuosen Koloratur zu suchen und zu erkennen. Weder die Brandt noch die Barbi hatten in ihrem Programm eine Bravour-Arie, beide wirkten durch die vollendete Tonbildung und den großen Stil, womit sie einfachste getragene Melodie vortrugen. Ein paar Anfangstakte, wie die früher erwähnten, von Schubert und Beethoven — und wir wissen, mit wem wir es zu thun haben, und ziehen den Hut. Gegen Fräulein Brandt steht die Barbi

übrigens im Vortheil durch den noch unverkümmerten Reiz ihrer Stimme und ihrer Erscheinung. Man hört eine Sängerin nicht bloß mit dem Verstande und der nachhelfenden Phantasie; die lebendigen Sinne erheben ihre Ansprüche in jeder Kunst, und darum bleibt immer noch ein Unterschied zwischen bewunderndem Anerkennen und vollem, reinem Genießen. Die Kunst des Sängers vermag die Linie, bis zu welcher wir auf den sinnlichen Wohlklang der Stimme verzichten können, oft erheblich auszudehnen, aber schließlich kommt sie doch an einer Grenze an, wo die Grausamkeit der Natur nicht weiter mit sich unterhandeln läßt. Unter den deutschen Liedern, die Fräulein Barbi mit einer für eine Italienerin ungewöhnlichen Beherrschung der Sprache vortrug, machten die Brahmsschen („Mädchenlied“, „Meine Lieb' ist grün“, „Vergebliches Ständchen“) die beste Wirkung. Den Schubertschen Liedern haftete für uns doch etwas Fremdartiges an. Ein so lang verhallendes Pianissimo, so fein ausgesparte Tonschattirungen, wie Fräulein Barbi sie in der „Lieben Farbe“ anbringt, übermalen gerade die uns liebe Farbe dieses Liedes, mischen ihr etwas Verfeinertes, Künstliches bei, das weder in falscher Auffassung noch in eitler Schönthuerei seinen Grund hat, sondern einzig in dem fremden Nationalgeist. Der Deutsche sieht im Liede mehr auf die einheitliche Wärme und Natürlichkeit des Vortrages, als auf feinste Nuancen; er dürfte deshalb für Schubert den schlichteren Ausdruck eines Gustav Walter oder einer Hermine Spies vorziehen.

Schuberts „Doppelgänger“ eignet sich schon durch den Inhalt nicht recht für eine Frauenstimme; daß die Sängerin, lebhaftem Beifalle nachgebend, das Lied obendrein wiederholte, stimmt noch weniger mit meiner Empfindung. Die gespenstisch beklemmende Tragik dieses Stückes verträgt keine Wieder-

holung. Ueberhaupt pflegt jedes Da capo den ersten Eindruck nicht sowohl zu steigern, als abzuschwächen. Die stärkste, nachhaltigste Wirkung erzielte Alice Barbi mit sechs Liedern von Brahms. „Immer leiser wird mein Schlummer" ist wohl noch nie so ergreifend und bei aller schmerzlichen Innigkeit zugleich so einfach gesungen worden.

Die Barbi zu hören treibt uns nicht etwa „Mode", sondern das tiefe Bedürfniß nach dem Wahren und Schönen. Der geplagteste Kritiker, der sonst nur seufzend die Ankündigungen von wieder einem halben Dutzend „Liederabenden" liest, freut sich (wenn ich nach mir urtheilen darf) auf jedes Auftreten der Barbi und möchte keines verabsäumen. Seit der Jenny Lind, die freilich nebenbei als vollendetste Koloratursängerin glänzte, hat kein Liedervortrag mich in dem Grade erfreut und lange nachklingend erfüllt, wie der von Alice Barbi. So verschieden die beiden auch waren in Aussehen und Temperament — verschieden wie eben schwedische und italienische Landschaft — sie glichen einander in der Verschmelzung von edelster Gesangstechnik mit unmittelbar seelenvollem, geistigem Ausdruck. Der kleinste Vortrag der Barbi beweist, daß tiefes Studium ihm vorausgegangen, ein Versenken und Einleben in die Stimmung des Ganzen, dann in jede Einzelheit des Gedichtes wie der Composition. Ohne ernste Arbeit sind solche Leistungen, auch die scheinbar leichtesten, nicht möglich. Aber die Spur dieser Arbeit und jeder Hauch von Absichtlichkeit ist verschwunden, sobald das Lied, wie ein eigenes Erlebniß, aus der Brust der Sängerin strömt.

1891.

Orchesterconcerte.

„Peer Gynt" von Grieg. G-dur-Sinfonie von Dvořak.

Die „Peer Gynt" betitelte Orchestersuite von Grieg ist nicht in dieser Form und Absicht entstanden. Ursprünglich theatralischem Zwecke dienstbar, sollte sie — wie Beethovens Egmont- und Webers Präziosamusik — das dramatische Gedicht von Ibsen, „Peer Gynt", illustriren. Eine Bühnenaufführung dieses im Grunde unmöglichen Dramas soll in Christiania oder Kopenhagen wirklich versucht worden sein. Grieg hat sich rechtzeitig beeilt, seine Musik durch eine Concertbearbeitung vor dem voraussichtlichen Schicksal des Stückes zu retten. Die Musik kennt nicht den anständigen Scheintod eines „Buchdramas"; eine Partitur, die bloß gelesen und nirgends aufgeführt wird, ist und bleibt wirklich todt. Vielleicht wird in nicht langer Zeit Ibsens „Peer Gynt" nur noch in der Griegschen Composition fortleben, die nach meiner Empfindung in jedem ihrer Sätze mehr Poesie und Kunstverstand birgt, als das ganze fünfaktige Ungeheuer Ibsens. Es ist dies eines der abstoßendsten Bündnisse, das phantastisch ausschweifende Willkür mit innerer Herzenskälte, modernster Pessimismus mit abergläubiger Mystik geschlossen

haben. Wer ist Peer (Peter) Gynt? Zu Anfang des Stückes ein zwanzigjähriger norwegischer Bauernjunge, der durch Verlogenheit und Rauflust seine alte Mutter zu Tode kränkt, überall Unfrieden und Schrecken verbreitet, so daß im Dorfe alles scheu vor ihm ausweicht. Ungebeten drängt er sich zur Hochzeitsfeier der schönen Ingrid, die einen solideren Freier ihm vorgezogen, bemächtigt sich gewaltsam der Braut und trägt sie „wie ein Kalb" eiligst über die Berge. Nach einer wilden Hochzeitsnacht mit ihr verstößt er die Jammernde hohnlachend. Ein anderes Mädchen, Solveig, das ihn trotz seiner Verwilderung liebt, verläßt er gleichfalls, nachdem er eine auf der Straße aufgelesene „Troll-Prinzessin" verführt hat. Auf einem wilden Eber reitet er mit dieser in die Höhle ihres Vaters, wo die Gnomen und Erdmännchen allerlei häßlichen Aberwitz mit ihm treiben und ihn schließlich zur Höhle hinausprügeln. So wechseln Wirklichkeit und Märchenspuk unaufhörlich in Ibsens Stück. Peer Gynt, der nach dem Zeugnisse der eigenen Mutter „nur Lügen spann, wo er ging und stand, der niemals ein tauglich Werk vollendet", hat bloß eines im Kopf: zur höchsten Macht zu gelangen. Er will Kaiser werden, „Kaiser der ganzen Welt"! Von Norwegen versetzt uns der Dichter ganz plötzlich an die Küste — von Marokko. Hier sehen wir unseren Peter als einen „hübschen Herrn von mittlerem Alter, elegant gekleidet, eine goldene Lorgnette auf der Brust". Er giebt ein Diner im Palmenhain; ein Franzose, Monsieur Ballon, ein Deutscher, Herr v. Eberkopf, ein Engländer, Mr. Cotton, und ein Schwede, Trumpeterstrale, sind seine Gäste — witzlose Karikaturen der vier Nationen. Peer Gynt, der plötzlich aus dem Naturburschen ein blasirter moderner Spekulant geworden ist und über alles mit naserümpfender Ironie aburtheilt, hat durch Sklavenhandel Reichthümer gewonnen.

Er plant neue schändliche Unternehmungen und vertraut sie seinen vier Freunden. Diese haben nichts Eiligeres zu thun, als heimlich mit seinem Schiff und seinem Gelde abzusegeln. Peer Gynt bleibt arm und hilflos allein. Auf einem Baume kämpft er mit wilden Affen. Dann stiehlt er ein Pferd und ein türkisches Festgewand und spielt sich vor den Arabern auf den Propheten auf. Die Tochter eines Beduinenhäuptlings, Anitra, erregt sein Wohlgefallen und, wie es scheint, seine Literaturkenntniß, denn er citirt in deutscher Sprache Goethes Vers vom Ewig-Weiblichen. Anitra reitet mit ihm auf demselben Schimmel durch die Wüste; sie schmeichelt ihm seine Kostbarkeiten und Waffen ab und jagt mit seinem Roß davon. Nun kann der überlistete Peter wieder einen langen pessimistischen Monolog halten. Am Nil, wo die Memnonssäule ihm eine Strophe vorsingt — „Vergangenheitsmusik“, wie er in sein Taschenbuch notirt — begrüßt ihn der Director eines Irrenhauses Herr Begriffenfeld, führt ihn in seine Anstalt und sperrt ihn ein. Man macht sich keine Vorstellung von der breiten witzlosen Abgeschmacktheit dieser Scene, in welcher der verrückte Director die Hegelsche Philosophie persiflirt und ein Wahnsinniger die nationalen „Sprachstreber“ in Norwegen. Die nächsten Scenen spielen auf einem Seeschiffe; ein furchtbarer Sturm bricht los, Peter Gynt rettet sich auf einem Nachen, von dem er einen armen Teufel herabgestoßen, und landet als achtzigjähriger Greis in Norwegen. Die treue Solveig erwartet ihn in derselben Hütte, wo er sie vor sechzig Jahren schnöde verlassen, und schlummert ihn mit einem Wiegenliede ein. Wahrscheinlich bedeutet das Peters Tod, denn das Stück ist hier zu Ende.

Anfangs eine Art bäuerlicher Siegfried ohne freie Heiterkeit, dann ein Stück Manfred ohne geistige Macht, ein Stück Don Juan, ohne Poesie und Schönheitssinn, ein Stück

Mephisto ohne Humor, schließlich ein erbärmlicher moderner Geldmensch ohne einen Funken von Gemüth — das ist der Held der größten dramatischen Dichtung Ibsens. Um diesen Mittelpunkt der Handlung, welche uns die Folgen des „Uebermaßes von Phantasie" veranschaulichen soll, wirbeln wie körperlose Schneeflocken eine Menge unverständlicher Figuren und grotesker Episoden hin und her. Der Leser greift sich zeitweilig an den Kopf, ob er verrückt geworden sei. Der deutsche Uebersetzer, L. Passarge, der noch in der Vorrede zur ersten Auflage über die unlösbaren Räthsel dieses Stückes geklagt, erzählt zur zweiten Auflage, erst sieben Jahre später habe Ibsen selbst ihm einige dieser Räthsel aufgelöst, vor allem das wichtigste: „Peer Gynt ist der Repräsentant des norwegischen Volkes!" Ein angenehmes Drama, das solch authentischer Auslegungen bedarf, und ein schönes Compliment für das norwegische Volk. Ganz merkwürdig ist die Verschiedenheit des „Peer Gynt" von den übrigen bekannten Stücken Ibsens. Während diese eine fast pedantische Einheit von Zeit und Ort einhalten und sich nicht aus den vier Wänden des bürgerlichen Lebens herauswagen, treiben im „Peer Gynt" die Jahrzehnte und die Welttheile phantastisch durcheinander. In allen zur Aufführung gelangten Schauspielen Ibsens herrscht der scharfe, unbarmherzig logische Verstand, welchen der Dichter wie einen Spürhund ausschickt, um herauszuwittern, wo irgend eine Falschheit, Verworfenheit, Lüge und Fäulniß vergraben liegt. Im „Peer Gynt" hat dieser strenge, ordnende Verstand zu Gunsten einer zügellosen Willkür abdicirt und gleicht einem der kleinen Luftballons, dem man aus Spaß den Faden abgeschnitten hat. Die Schlußmoral bleibt freilich immer dieselbe: was besteht, ist werth, daß es zu Grunde geht. Georg Brandes, der geistvolle Literaturhistoriker und gewiß beste Kenner seines

Volkes, sagt einmal: „Die dänischen Schriftsteller haben in der Regel den Vorzug, die Ausschweifungen des Geschmacks und der Phantasie zu vermeiden, in welche die deutschen häufig verfallen. Sie haben das Sicherheitsgefühl, welches angeborenes Gleichgewicht und angeborenes Phlegma verleihen; sie sind niemals verwegen, cynisch, rebellisch, wild phantastisch, rein abstrakt oder rein sinnlich; sie stürmen nie den Himmel, sie fallen nie in einen Brunnen. Das ist's, was sie bei ihrer Nation so populär macht." Von alledem ist Ibsens „Peer Gynt" das gerade Gegentheil. Man sieht, wie vieles sich auch im Charakter der dänischen Literatur verändert hat.

Nun zu Griegs Musik. Sie besteht aus vier Tanzstücken und je einem Vorspiel zu den fünf Akten des Dramas. Im Philharmonischen Concert bekamen wir nur vier von diesen neun Stücken zu hören. 1. Das Vorspiel zum vierten Akt, „Morgenstimmung", eine freundliche Idylle, mit tanzenden Lichtern von Flötentrillern auf der leichten, gleichmäßigen Wellenbewegung. 2. Der zierliche Tanz der schlanken Beduinentochter Anitra; reizend in der Erfindung und zauberhaft instrumentirt. 3. Ein wehmüthig stilles Adagio in A-moll auf den Tod von Peer Gynts Mutter; die schlichte, liedmäßige Weise durch einige geistreiche Harmonien gehoben. Endlich 4. der ungemein charakteristische, schwerfällig barocke Tanz der Zwerge in der Höhle der „Troll-Prinzessin". Die übrigen Stücke, die durchaus interessant, doch überwiegend von zerrissener Form sind (wie der „Seesturm", die Scene zwischen der flehenden Ingrid und dem unerbittlichen Peer Gynt, das Vorspiel zum „Hochzeitshof"), hat man, als für sich schwer verständlich, von der Concertaufführung ausgeschlossen.

Die Zuhörer hatten sich für Grieg an Beifall so verschwenderisch ausgegeben, daß uns für das Schicksal der darauffolgenden Novität, einer Symphonie von Dvořak,

beinahe bang wurde. Als letzte Nummer auf den gefährlichsten Platz gestellt, hat sie trotzdem mit den echtesten Mitteln gesiegt. Das Werk, von Anfang bis zum Ende unverkennbarer Dvořak, ist doch grundverschieden von seinen beiden ersten, in Wien bekannten Symphonien. Sie klingt freundlicher, klarer, populärer als die erste, pathetische in D-dur und die zweite wildromantische in D-moll. Die (noch ungedruckte) neue Symphonie, op. 88, steht in G-dur; der Hörer dürfte füglich auch G-moll sagen, denn in dieser Tonart beginnt der erste Satz (Allegro con brio) und verweilt darin volle sechzehn Takte lang; dann erst intonirt die Flöte das allerliebste Thema in G-dur. Und doch sind jene sechzehn Moll-Takte wieder mehr, als eine bloße Introduktion, sie bilden ein gesangvolles Thema für sich, das nach dem Seitenthema in H-moll vollständig wiederkehrt. Dvořak liebt es, mit vielen Motiven zu arbeiten, was eine Fülle von Ideen, aber häufig auch eine eigenthümliche Unruhe in seine Stücke bringt. Das erste Allegro, sowie das Adagio seiner neuen Symphonie fließen zwar in einem Zug ohne Takt- oder Tempowechsel dahin, haben aber trotzdem durch den Wechsel verschiedenartiger Empfindungen etwas Rhapsodisches. Originell wie der erste Satz in seiner jugendlichen Frische ist auch das Adagio in seiner sanften Beschaulichkeit. Auch hier giebt es für den Hörer etwas zu rathen. Das Adagio beginnt mit einer Melodie in Es-dur, deren Ende erst in die Haupttonart C-moll einbiegt; überwiegend bewegt sich aber das Stück in C-dur und schließt auch so. Reizend wirkt das zweite Thema, eine getragene Melodie der Flöte, welche durch die Geigen in rasch absteigenden Sextakkorden staccato begleiten. Dann werden die Rollen gewechselt: die Violinen bringen den Gesang, Flöten und Klarinetten die begleitende Staccatofigur. Im Scherzo, einem Allegretto in G-moll, herrscht weniger Frohsinn oder Humor, als vielmehr

die ruhige Grazie des Menuetts. Nach dem Trio wird herkömmlicherweise das Scherzo wiederholt, aber anstatt damit zu schließen, stürzt sich der Componist — „der Wenzel kommt!“ — kopfüber in einen polkaartigen derben Bauerntanz. Dvořak hätte vielleicht wohlgethan, diese überflüssige Coda, die mehr böhmisch als schön ist, ganz zu unterdrücken. Der einheitlichste und wirksamste Satz ist das Finale. Von einem Trompetensignal angekündigt, das gleichsam Habt Acht! ruft, tritt ein anmuthiges, gebundenes Thema auf den Plan, eine liedartige Melodie in zwei achttaktigen Theilen, deren jeder repetirt wird. Man merkt, daß es auf Variationen abgesehen ist, und in der That folgen solche in gleichem symmetrischen Rahmen. Das Thema, in den drei Tönen des G-dur-Dreiklangs aufsteigend, ist aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes gebildet. Mit rauschendem Jubel bricht es zeitweilig im Fortissimo des ganzen Orchesters los, eine Art glänzendes „Tutti“ von packender Gewalt. Das ganze Finale ist trotz seiner feinen harmonischen contrapunktischen Arbeit von unmittelbarer Wirkung. Ueberhaupt läßt sich auch diesem Werke Dvořaks, das zu seinen allerbesten zählt, nachrühmen, daß es nirgends pedantisch ist und doch in seiner Ungebundenheit nichts weniger als naturalistisch. Dvořak ist ein ernsthafter Künstler, der viel gelernt hat und doch über dem Gelernten seiner Naivetät und Frische nicht verlustig geworden ist. Aus seinen Werken spricht eine originelle Persönlichkeit, und aus dieser Persönlichkeit weht der erfrischende Athem des Unverbrauchten und Ursprünglichen. Sie sind bald üppiger, bald unscheinbarer, bald höher, bald niedriger gewachsen, aber gewachsen sind sie alle. Und dieses natürliche blühende Wachsthum ist es, was in unserer Zeit der vorherrschenden Reflexion uns rasch gewinnt und willig festhält.

Smetanas „Lustspiel-Ouvertüre". Arie der Constanze. „Sinfonie fantastique" von Berlioz.

Die „Lustspiel-Ouvertüre" von Friedrich Smetana ist identisch mit der Ouvertüre zur komischen Oper „Prodaná nevesta" (die verkaufte Braut), welche in Prag 1866 ihre erste Aufführung, im Jahre 1886 schon ihre 150. erlebt hat. Neben Smetanas „Kuß" (Hubička), der nicht, wie der Doczische, an einem phantastisch spanischen Hof, sondern auf einem böhmischen Dorfe spielt, behauptet sich die „verkaufte Braut" als das beliebteste Stück des national-czechischen Opernrepertoires. Die Ouvertüre dürfte ihre Popularität nicht auf eigene Faust, sondern erst mit und durch die Oper selbst erworben haben, denn sie wendet sich mehr an ein musikalisches Elitekorps, als an das „große" Publikum. Das pfeilschnell wie über ein Wehr herabstürzende Violinthema wirkt ungemein belebend und wird contrapunktisch trefflich verarbeitet. Ein leicht nationaler Anflug streift nur das Seitenmotiv. Die Ouvertüre ist ein breit ausgeführtes, organisch entwickeltes Musikstück, kein Potpourri. Sie könnte mit Ehren jedes Shakespearesche Lustspiel einleiten. Bei feiner, vornehmer Haltung sprüht sie doch Leben und Lustigkeit. Allerdings die Lustigkeit eines geistreichen Menschen . . .

In der Bravour-Arie „Martern aller Arten" aus der „Entführung" haben wir mehr die Gesangsvirtuosität der Lilli Lehmann bewundert, als die Composition Mozarts. Darauf hatte er selbst es ja abgesehen. Mit der ihm eigenen liebenswürdigen Fügsamkeit in persönliche und lokale Ansprüche sorgte er hier für die Bravoursängerin Cavalieri, welche die süße, freundliche Gewohnheit des Glänzens auch an unpassender Stelle nicht aufgeben konnte. Und unpassend, widersprechend steht diese im pathetischen Prunkstil der Opera seria geschrie-

bene Arie mitten in Mozarts heiterem deutschen Singspiel. Da zu diesem inneren Widerspruch sich obendrein der Mangel an Sängerinnen gesellt, welche dergleichen ohne Lebensgefahr ausführen können, so wird die Marter-Arie fast überall in der Oper weggelassen. Jetzt hat Frau Lehmann sie mit großem Erfolg in den Concertsaal verpflanzt, wohin ein Bravourstück dieser Art jedenfalls besser paßt. Auch noch andere Stücke in der „Entführung“ verrathen, daß Mozart noch mit einem Fuß in der italienischen Musik stand, als er das erste Kunstwerk des deutschen Singspiels schuf. Diese Zwiespältigkeit im Stile der „Entführung“, die uns durch ihren deutschen Humor entzückt, durch ihren veralteten wälschen Putz abstößt, kann man nur beklagen. Sie hat in den Bravour-Arien der „Königin der Nacht“ noch ein weiteres Seitenstück bekommen und so mit doppeltem Gewicht die stilgemäße Entwicklung der deutschen komischen Oper um Jahre zurückgehalten . . .

Eine außerordentliche Leistung des philharmonischen Orchesters ist die „Sinfonie fantastique“ von Berlioz. Jedesmal, wenn ich sie nach längerer Zeit wieder höre, fühle ich mich einige Stufen oder Treppenabsätze herabstürzen von meiner einstigen Jugendschwärmerei. Es tröstet mich, daß es damit anderen genau so geht. Den befriedigendsten Eindruck machen noch immer durch ihre geschlossene Form der „Ball“ und der „Hinrichtungsmarsch“. Im ersten Satze, wie im Adagio wirken wie ehemals einzelne Stellen von durchbohrendem Glanz oder wehmütiger Innigkeit — aber die haltlose Zerfahrenheit dieser Sätze, die dürftige Ausführung ihrer nichts weniger als bedeutenden Themen bei so unverhältnißmäßiger Ausdehnung fällt uns um so betrübender auf. Der letzte, fünfte Satz ist einfach häßlich, mit einem starken Stich ins Lächerliche. Berlioz selbst hatte seine Bedenken dagegen; er brachte in Wien und anfangs auch in Prag nur die ersten vier

Sätze der Symphonie zur Aufführung. Erst als der hochgestiegene Enthusiasmus der Prager ihn gegen jede Gefahr feite, gab Berlioz in einer späteren Wiederholung auch das berüchtigte Finale. Auf einem Ausfluge nach Wien begriffen, mußte ich jenes denkwürdige Concert opfern. Da war Berlioz so liebenswürdig, mich über dieses Versäumniß mit einigen humoristischen Zeilen zu trösten. Er schrieb mir aus Prag am 5. April 1846: „Henri IV écrivait: Pends toi Crillon, nous avons vaincu à Arques et tu n'y étais pas! Notre Sabbat a été exécuté mardi dernier; cependant je ne vous engage pas à vous pendre, car il peut allez beaucoup mieux. Mille amitiés, et revenez nous vite!" Die jüngste Aufführung unter Hanns Richter, welche Berlioz gewiß nicht „beaucoup mieux" gewünscht hätte, rief mir schöne Jugendtage, aber auch die Ueberzeugung zurück, daß der „Hexensabbath" am besten wirkt, wenn man ihn — wegläßt.

Brahms' D-moll-Concert.

Nur selten wagt sich ein Klaviervirtuose an Brahms' D-moll-Concert, das wir nach langer Zeit wieder einmal bei den Philharmonikern zu hören bekamen. Die Schwierigkeiten dieses Werkes, äußere und innere, geben nicht dem Spieler allein, sondern auch dem Hörer zu schaffen. Ich gestehe, daß mir das D-moll-Concert trotz seiner unverkennbaren Genialität anfangs weit mehr abwehrend als anziehend gegenüberstand. Seine gewitterschwüle, versengende Leidenschaft und Trotzgewalt scheint das Gemüth des Hörers wie ein Dämon des Pessimismus zu bedrohen, während unser musikalisches Denken sich gleichzeitig an der Lösung seiner contrapunktischen Geheim-

nisse abarbeitet. Man muß dieses mächtige Tonstück wiederholt hören und gut hören, um seine eigenartige und herbe Schönheit ganz zu erfassen und zu genießen. Zu Brahms' zweitem Concert, das nur zu erklingen braucht, um zu siegen, verhält sich dieses erste ungefähr wie seine erste Symphonie zur zweiten. Nicht nur in ihrem finsteren, wilden Schmerzgefühl, auch in den Anklängen an Beethovens „Neunte" berühren sich Brahms' D-moll-Concert und die zwanzig Jahre spätere C-moll-Symphonie. Nie zuvor war ein Klavierconcert mit so ernster, strenger Rede aufgetreten, so durchaus symphonisch und aller bloß glänzenden Wirkung abgewendet. Wie merkwürdig, daß Brahms das D-moll-Concert, ein Werk gereifter Mannheit und Meisterschaft, als Jüngling geschrieben und vor mehr als dreißig Jahren schon in Leipzig öffentlich gespielt hat! Wer das Stück von Brahms selbst oder von Bülow einmal gehört, der mochte an dem Vortrage des Herrn Leonard Borwick gar vieles vermissen. Es fehlt dem jungen Manne noch an ausreichender Kraft, geistiger wie physischer, gerade für diese Aufgabe. Herr Borwick zieht wenig Ton aus dem Klavier; sein Anschlag ist flach in den Gesangstellen, hart und doch unausgiebig im Forte. Korrekt war alles wiedergegeben — was allerdings schon eine bedeutende Technik beweist — aber die Tiefe und Leidenschaft, die brennenden Farben fehlten. In dieser kühlen, reinlichen, unanstößigen Vortragsweise kam mir Herr Borwick beinahe vor wie ein englischer Gentleman, was er auch wirklich ist.

Compositionen von Schubert, Haydn, Wagner und A. Krug.

Das letzte „Gesellschaftsconcert" war, ganz im Vertrauen gesagt, eigentlich langweilig. Ist es möglich? Werke von

Haydn, Schubert, Wagner nebst einer Novität von Herrn Arnold Krug? Ja, es giebt eben Langweile von verschiedenartiger Farbe, Stärke und Ausdehnung. Man kann sich pietätvoll oder rücksichtslos langweilen, bußfertig oder wüthend, vorübergehend oder unvergeßlich. Die B-dur-Symphonie des 19jährigen Schubert, das war die gemüthliche Langweile; man konnte dabei nicht bös werden. Sie spielt sich ohne jegliche Ueberraschung und Aufregung, so bürgerlich bequem und selbstverständlich ab, daß wir den Schöpfer der späteren großen C-dur-Symphonie kaum erkennen. Freilich liegen zwölf Jahre zwischen beiden — für Schuberts wunderbar schnelles Wachsthum ein halbes Jahrhundert. Nur das Scherzo in G-moll verräth unsern Franz Schubert, indem es an spätere, bessere Scherzos von ihm anklingt; vorübergehend auch das Andante, wo es nach dem Abschluß des Hauptsatzes in Es-dur unvermittelt den E-dur-Akkord packt und einige schüchterne romantische Klänge anschlägt. Alles Uebrige, zumal der ganze erste und letzte Satz, schmeckt wie ein schwacher Abguß von Haydn und Mozart. Man weiß immer je vier Takte voraus, ohne den vier vorhergegangenen gerade nachzuweinen. Das Geheimniß der musikalischen Wirkung besteht aber im Grunde darin, daß in der Composition alles so kommt, wie es kommen muß, und doch ganz anders, als wir erwarteten ... „Der Sturm“ von Haydn, ein bekanntes Chorstück, das ehedem im Wiener Concertleben eine große Rolle gespielt hat, ist für London im Jahre 1792 componirt. Seit diesen 99 Jahren haben wir ganz andere „Stürme“ erlebt, in der Musik, in der Poesie, in der Weltgeschichte, im eigenen Seelenleben. Wenn Haydn nach dem kurzen Gewitter die Bitte „Komm' doch wieder, sanfte Ruh'“ unzählige Male lang ausdehnend wiederholt, dann beginnt ganz sanft die „sanfte Ruh'“ in sanfte Langweile zu gerinnen ... Der „Symphonische Prolog

zu Shakespeares Othello" von Arnold Krug ist durchaus modern und demgemäß auch unsere Langweile eine moderne, gereizte, nervöse. Weder die finster brütende Einleitung, noch das ausgebrütete C-moll-Allegro, mit Othellos Eifersucht und dem contrastirenden Desdemona-Motiv — einem auf Harfenarpeggien schwimmenden Oboësolo — gewinnen überzeugende Macht über den Hörer. Daß der Componist schließlich zum Erdrosseln der armen Desdemona dreimal soviel Zeit und Anstrengung verbraucht, als Othello selbst, das mag ihm das gequälte Opfer verzeihen — wir können's nicht. Vor drei Jahren brachten die Gesellschaftsconcerte eine kleine Cantate von Krug: „Die Maien-Königin", der man zwar keine originellen Ideen, aber doch gute Klangwirkung und eine gewisse gefällige Lyrik nachrühmen konnte. Der „Symphonische Prolog zu Othello" (sonst nannte man das einfach eine Ouvertüre) scheitert an der gewaltigen tragischen Aufgabe, welche die Kraft des Componisten übersteigt und mit aufgeregten Phrasen und billigen Orchestereffekten nicht zu erledigen ist. Zum Schlusse: die „Gralsfeier" aus Wagners „Parsifal". Im Bayreuther Theater hat sie gewiß noch niemanden gelangweilt, im Concertsaale nimmt sie sich diese Freiheit. Dort bewundern wir an dem Stücke die unerschöpfliche malerische Phantasie, die theatralische Inspiration Wagners, welche in jedem Bühnenwerke immer neue fesselnde Bilder zu schaffen weiß.*) Der ganz

*) Gustav Freytag erzählt in seiner eben erschienenen Selbstbiographie, wie ihm Wagner im Jahre 1848 zuerst mitgetheilt habe, daß ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftige, die in der germanischen Götterwelt spielen sollte. Der Inhalt stand ihm noch nicht fest, aber was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten. Diese Wirkung schilderte er mit großem Feuer. Das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe war für ihn gerade das Lockende, was ihm die Stoffe aus

eigenartige, imposante Eindruck dieser Gralsfeier haftet aber unablösbar an dem scenischen Vorgange. Indem man diese Scene in den Concertsaal überträgt, wo sie farblos, sinnlos, unverständlich und ermüdend ist, leistet man weder dem Werke, noch dessen Urheber einen Dienst, sondern höchstens der Neugierde des Publikums. Diese hat bereits durch ein Gralconcert unter H. Richter (1887) ihr Opfer erhalten; jede Wiederholung kann den Irrthum dieser Verpflanzung und Verkrüppelung des Originals nur noch auffälliger machen.

Cantaten von Bach und Händel.

Bachs Kirchencantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“ ist eine der kostbarsten Perlen aus dem uns nur unvollständig erhaltenen und trotzdem fast unübersehbaren Schatz von Kirchencantaten, welche der arbeitsfrohe und gottesfürchtige Meister im Laufe der Jahre aufgethürmt hat. Die Anfangsworte: „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, aber deine Tröstungen erquickten meine Seele“, pressen den ganzen Inhalt des Werkes wie in eine Thesis zusammen, welche dann in jeder ihrer beiden Hälften, der betrübten und der getrösteten, mit dem mächtigsten Herzensantheil ausgeführt wird. Die Cantate besteht aus einer Orchestereinleitung (Sinfonia) und acht Vokalsätzen. Von den Sologesängen gebührt wohl die Palme der von einer Oboë umrankten Sopran-Arie in

---

dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte. „Nun ist“ — schließt Freytag — „für einen Schaffenden nichts so charakteristisch, als das Ei, aus welchem sein Vogel herausfliegt. Die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille Leitmotiv seines Schaffens erschienen.“

C-moll. Sie hat (wie auch die zweite Tenor-Arie in F-dur) eine Süße und Jugendlichkeit der Melodie, wie wir sie bei Bach selten antreffen; wir möchten, so unerheblich sonst die Jahresringe gerade bei Bach sind, der frühen Entstehungszeit (1714) etwas von diesem Reize zuschreiben. Die Tenor-Arie in F-moll, „Bäche von gesalzenen Zähren", mit ihrem so ergreifenden begleiteten Recitativ ist ein merkwürdiges Bild rastlos wühlenden Schmerzes. Ungleich schwächeren, fast befremdenden Eindruck macht das breit ausgesponnene Duett zwischen Sopran und Baß. Die „gläubige Seele", eine stereotype Erscheinung in der älteren protestantischen Kirchenmusik, tritt hier in unmittelbaren Wechselgesang mit dem Heiland. Die pietistische Süßlichkeit dieses Stückes verstimmt uns und die unersättlich wiederholten Gegenreden: „Komm', mein Jesu, und erquicke — Ja, ich komme und erquicke" — „Nein, ach nein, Du hassest mich — Ja, ach ja, ich liebe Dich!" versetzen uns aus der Kirche in die Oper. Als ich vor etwa dreißig Jahren dieses Bedenken gegen das Duett aussprach, wurde ich von einem der Generalpächter des Bachkultus gehörig abgekanzelt. Es erreicht mich jetzt die besondere Genugthuung, daß der gelehrteste aller Bachverehrer, Philipp Spitta, in seiner klassischen Biographie das Duett „einen geradezu wunden Punkt" der Cantate nennt, „ein Stück, das überall den Eindruck eines reizenden Liebesduettes machen muß". „Alle Kirchenmusik," sagt Spitta, „hört auf, sobald zwei Persönlichkeiten dermaßen sich in Aufforderung und Gewährung, in Widerspruch und Zustimmung mit einander zu thun machen, wie es hier geschieht. Das Duett ist, was Kirchenmusik niemals sein darf, dramatisch. Bach hat, es muß leider gesagt werden, nicht nur nichts gethan, um das Verfehlte der Dichtung zu mildern, sondern es durch seine Behandlung noch gesteigert." Solche Unbefangenheit des Urtheils ist Spitta hoch anzurechnen;

sie hat ihn gewiß einige Ueberwindung gekostet. Wer mit der ganzen Energie seiner Liebe und Bewunderung an einem Tondichter hängt, in aufopfernder, jahrelanger Arbeit dessen Leben erforscht und darstellt, dem geschieht es unversehens, daß der Held seines Buches ihm schlechtweg als das Ideal erscheint, ihm das Maß aller Dinge wird. Ich glaube, unsere beiden berühmten Musikforscher Spitta und Chrysander würden aufrichtige Liebe für Bach und Händel noch viel mehr gefördert und gefestigt haben, wenn sie hin und wieder, wie in vorliegendem Fall, wirklich gesagt hätten, „was leider gesagt werden muß". Unter anderm auch über die schrecklichen pietistischen Poesien von Salomon Franck und ähnlicher Dichter, die Bach mit Vorliebe „und nicht bloß auf höheren Wunsch" in Musik setzte. Die allzu milde Beurtheilung dieser „singenden evangelischen Schwanen" macht uns verdrießlich, wie diese Poesien selbst. Von den Chören der Cantate wird man bald diesen, bald jenen als den schönsten bewundern, je nachdem man abwechselnd sich darin vertieft. Auf dem Boden, den der erste Chor schlicht und kräftig vorbereitet, erhebt sich der Chor: „Was betrübst Du Dich, meine Seele" zu riesiger Höhe, starrend im Reichthum polyphoner Kunst, unerschöpflich in immer neuen Wendungen. Mendelssohns Composition derselben Psalmworte steht in ihrer modernen Sanftmuth wie ein Kind daneben. Im zweiten Theil ist der Chor: „Sei nur wieder zufrieden" (Choral mit Fuge), von überwältigender Kraft und Erhabenheit; die Polyphonie wirkt hier in ihrem eigensten Element, mit einer nur Bach erreichbaren Freiheit der Bewegung. Es war eine vortreffliche Idee Gerickes, die Choralmelodie („Wer nur den lieben Gott läßt walten") von zehn oben auf der Orgelgalerie postirten Knaben singen zu lassen, wodurch dieser stimmenumflochtene Cantus firmus gleichsam für Aug' und Ohr plastisch hervortrat. Mit einer bei Bach

seltenen, desto mehr an Händel mahnenden Sonnenklarheit intonirt der Schlußchor unter Trompetengeschmetter ein auf den Intervallen des C-dur-Dreiklanges machtvoll aufsteigendes Thema, das im Verlauf den Schmuck reichster Figuration siegreich durchdringt.

Diese Hochzeitskantate von Händel ist eigentlich eine Combination aus den beiden „Wedding-Anthems“, die sich im 36. Band der großen Händel-Ausgabe befinden. Wer die wichtigsten Sachen von Händel kennt, der wird in diesen beiden Hochzeitskantaten nicht viel Neues erlebt haben. Freilich, wenn Händel einen jubelnden Chor in D-dur mit Trompeten und Pauken entfesselt, dann ist die Wirkung jedesmal sicher und stark, mag sie auch noch so sehr an Aehnliches von diesem Meister erinnern. In den drei Arien („Selig ist der Mann, der fand ein treues Weib“, „Ein gut' Weib ist eine gute Gabe“ und „Kraft und Ehre sind ihre Schützer“) herrscht ein biederer Gratulationston und etwas nüchterne Feststimmung. Wieviel hat doch Händel angenommen vom englischen Volkscharakter! In diesen Hochzeitsmusiken duften die „Wedding-cakes“ und schallen die englischen Toast-Reden von der Beredtsamkeit der Tenor-Arie, in welcher die Worte „sie wird sich freu'n, sich freu'n“ achtunddreißigmal wiederholt werden.

„Das Meer“, Symphonie-Ode für Männerchor, Orchester und Orgel von Jean-Louis Nicodé.

Durch ihre Bezeichnung als „Symphonie-Ode“, durch ihren tonmalerischen Stoff und die Abwechselung von rein instrumentalen mit Chorsätzen erinnert Nicodés „Meer“ an die „Wüste“ von Felicien David, ohne jedoch — um dies gleich zu sagen — deren liebenswürdige Frische und Natürlichkeit

zu erreichen. Wir haben Herrn Nicodé vor zwei Jahren zum erstenmal als Componisten von zwölf „Symphonischen Variationen" kennen gelernt, in welchen die virtuose Mache allerdings den eigentlich schöpferischen Kern überwog, immerhin aber Züge eines feinen und sicheren musikalischen Talentes aufwies. Das neue Werk zeigt uns den Dresdener Componisten noch weiter vorgeschritten in der Bereitung aller erdenklichen Klangeffekte, aber ebensosehr zurückgegangen in dem substanziellen musikalischen Gehalt, in der originellen Erfindung. Mit Ausnahme zweier reflektirender Stellen, die etwas gewaltsam in die Naturschilderung hineingepreßt und vom Componisten zu ganz unverhältnismäßiger Breite ausgedehnt sind — den Schlußvers von „Ebbe und Fluth" und das Extempore „Das ist die Liebe!" — geht die ganze Composition in Tonmalerei auf. Dafür erscheinen die Dimensionen der Partitur viel zu groß. Man kann mit Vergnügen sieben Stunden Seefahrt aushalten, nicht aber sieben lange Sätze musikalischer Seemalerei. Die Gefahr der Monotonie sucht Nicodé durch einen Aufwand blendender Klangeffekte und durch einen complicirten Instrumentenapparat zu besiegen, wie er in solcher Masse und Aufdringlichkeit im Concertsaal noch nicht erlebt worden ist. In dem ungewöhnlich stark besetzten Orchester arbeiteten unter anderm 4 Posaunen und 5 Tuben, 2 Paar Pauken, Triangel, Becken, Tamtam, große Trommel, ein Glockenspiel, dazu Harfe und die große Orgel! Was da für abenteuerliche Effekte einander jagen, ist nicht zu beschreiben: gestopfte Trompetentöne, chromatische Sextenläufe der Holzbläser, Geigenpizzikatos, anhaltender Theaterdonner auf der großen Trommel, Geklirre der Becken mittels Schlägel, Sängerchor hinter der Scene, Posaunenchor aus der Ferne, einmal „bei geschlossener", dann bei „offener Thür" (Partitur Seite 79, 117) und so weiter. Dies alles ließe

sich noch entschuldigen, wenn unter diesem aufgehäuften musikalischen Indianerschmuck ein wohlgebildetes, lebendiges Geschöpfchen steckte, ein gesunder musikalischer Organismus. Davon ist aber kaum etwas zu entdecken. All der blinkende blendende Putz täuscht niemanden über die Dürftigkeit der Erfindung, die Armuth an ausgereiften musikalischen Ideen, den Mangel an innerer, nicht bloß durch das „Programm" angetäuschter Logik. Die schwindelnde Höhe, welche die Instrumentirungskunst seit Berlioz, Liszt und Wagner erreicht hat, sie ist mir nie zuvor in so grauenhaft bedrohlicher Gestalt erschienen, wie in Nicodé's „Meer". Diese Kunst ist ein Vampyr geworden, welcher der schöpferischen Kraft unserer Tondichter das Blut aussaugt.

Kammermusik.

G-dur-Quartett (op. 27) von Ed. Grieg.

Das Stück hat sehr ungünstig von Griegs Orchestersuite „Peer Gynt" abgestochen. Bedeutend waren zwar auch die Ideen dieser Suite nicht; wohl aber anmuthig, charakteristisch und von bezaubernder Klangwirkung. Das G-dur-Quartett gefällt sich dagegen in gierigem Haschen nach melodisch und harmonisch Bizarrem, nach verrenkten Rhythmen und falschen Contrasten. Der Componist verräth ein wahrhaft kindisches Vergnügen an allem, was häßlich klingt, und hat er einmal einen recht saftigen Mißklang ausgeheckt, so läßt er ihn nicht so bald los. Was aber scheußlich klingt, das wird nicht besser, indem man es uns für „norwegisch" ausgiebt. Das gesunde menschliche Ohr ist wohl auch in Skandinavien nicht anders

organisirt; nur giebt es dort mehr als anderswo Dichter und Tonsetzer, deren Kunst im Krankhaften nistet. Schade um ein Talent wie Grieg. Jeder Satz seines Quartetts ist voll Leben und Bewegung, die im lieblichsten Volkston gehaltene „Romanze“ sogar so reizend, daß wir selbst ihren unförmlich wilden Mittelsatz mit in den Kauf nehmen. Aber das Ganze (überdies ein Muster von unquartettmäßigem Satz) bleibt ein unerfreuliches Werk. Gespielt wurde es mit glänzender Virtuosität. Herr Rosé hatte starke Kürzungen darin vorgenommen, ein Verfahren, das grundsätzlich nicht zu billigen ist. Einen Componisten, der kein Anfänger mehr ist, muß man für das, was er schreibt, selber einstehen lassen, wenn man es überhaupt aufführt. Im vorliegenden Falle mögen freilich die Amputationen dem allgemeinen Eindruck nützlich gewesen sein. Auch bekamen wir eine der „Bearbeitungen“ zu hören, welche E. Grieg vier Mozartschen Sonaten angethan hat. Er fügt zu dem unveränderten Original eine „frei hinzucomponirte Begleitung“ eines zweiten Klaviers. Eine Mozartsche Sonate bedarf aber keines zweiten Stockwerkes von fremder Hand, noch verträgt sie eines. Die Sache liegt nicht so plan, wie bei dem C-dur-Präludium von Bach, über welches Gounod eine getragene Melodie wölben konnte, denn gerade dieses Präludium kann ohne Frage aus dem Gesichtspunkte einer Begleitungsfigur betrachtet werden. Wie derb und mozartwidrig aber Grieg verfährt, beweist gleich der Anfang der bekannten herrlichen C-moll-Phantasie, zu deren ersten fünf Takten unser Norweger einen Orgelpunkt auf C fortwirbeln läßt! Wo so krasse Verdrehungen von Mozarts Willen nicht angehen, muß sich Grieg mit überflüssigen Verdoppelungen, eingestreuten Imitationen und ähnlichem wohlfeilen Behelf begnügen. Griegs eigene Compositionen könnten durch einige Mozartsche Harmonien häufig gewinnen, aber nicht umgekehrt.

Liederabende.

Alice Barbi, Scheidemantel, Gura.

„Liederabende“ und kein Ende! Während es noch zu Beethovens und Schuberts Lebzeiten für unschicklich galt, in einem Concert auch nur ein einziges Lied mit Klavierbegleitung vorzutragen, bilden heute die Liederabende, an zwanzig Nummern stark, die Majorität unserer Concerte. Hingegen ist die Arie, welche ehedem allein für concertfähig galt, völlig von dem Programm verschwunden. Wohl mit Unrecht, denn gerade jetzt, zur Zeit der Alleinherrschaft des Liedes, würde eine Arie die Monotonie des Progamms glücklich unterbrechen. Wir besitzen aus halbvergessenen Opern der klassischen wie der romantischen Epoche deutsche, französische, italienische Arien genug, welche, von der Scene nicht schlechthin abhängig, heute ein neues Interesse erregen würden. Freilich, wie wenige Sänger verstehen heute eine leidlich verzierte Arie zu singen! Die Liederabende beginnen bereits, wie alles Einseitige und Allzuhäufige, dem Publikum unbequem zu werden. Natürlich dann nicht, wenn Gesangskünstler wie Alice Barbi, Scheidemantel und Gura die Vortragenden sind. Diese drei Namen verliehen der letzten Woche ihre musikalische Signatur. Alice Barbi gab uns Schumanns Liederkreis „Dichterliebe“, hatte jedoch den guten Geschmack, ihn nicht vollständig, sondern mit Hinweglassung von acht Nummern vorzutragen. Das unverkürzte Durchsingen eines sogenannten „Liedercyklus“ hat auch dann sein Bedenkliches, wenn es sich um einen wirklichen Cyklus, ein vom Dichter selbst als zusammenhängend gedachtes Ganze handelt, wie die „Schöne Müllerin“

oder die „Winterreise“. Wo dies nicht der Fall, da steigert sich die Bedenklichkeit und entfällt jede innere Nöthigung. Schumann hat aus Heines „Buch der Lieder“ sechzehn von Liebe handelnde Gedichte ausgewählt und unter dem Titel „Dichterliebe“ zu einem Strauß gebunden, dem einen untrennbaren Zusammenhang zu vindiciren dem Dichter nicht beigefallen wäre. Dasselbe gilt von Schumanns Liedersammlung „Myrthen“, seinem „Eichendorffschen Liederkreis“ u. a. Sie zeigen ebensowenig eine epische oder dramatische Entwicklung, sind ebensowenig „Cyklen“ im Sinne nothwendigen Zusammenhangs, wie die „Magellonelieder“ von Brahms, deren vollständiges Durchsingen auch bereits in Deutschland Mode wird, eine falsche, mißverständliche Mode. Unmittelbar nach der Barbi hat Herr Gura und gleich nach diesem Herr Thiele die „Dichterliebe“ vollständig gesungen. Warum nicht lieber jene Lieder ausscheiden, die musikalisch unbedeutender sind und durch die Gleichartigkeit der Stimmung sich fast wie Doubletten ausnehmen? Diese leidige Vollständigkeit macht den Sänger und den Zuhörer zu Thränenweiden. Sechzehn liebeskranke Gedichte nach einander, und gerade diese Gedichte! Für meine Empfindung sind sie peinlich durch ihr unersättliches Heraushängen des zerrissenen Herzens, des übergroßen Wehes, der bitteren Thränen, kurz des ganzen Schmerzenapparates, an den man bei Heine, der so gern mit sich selbst Tragödie spielte, nie recht glauben kann. Der Herausgeber der Hebbel-Korrespondenz, Felix Bamberg, erwähnt darin, Heine habe ihm wiederholt versichert, „daß das innere Leben des Dichters mit seiner Poesie durchaus nichts zu schaffen hat“. Die lyrischen Gedichte Goethes, Schillers, Uhlands stehen als lebendiger Protest gegen diese Theorie — auf Heine selbst paßt sie vortrefflich. Der witzige, ironische, satirische Heine ist ebenso wahr, überzeugend und unwiderstehlich,

wie der „schmerzzerissene mit dem großen Herzen“ kokett und verlogen. Alice Barbi verrieth ein feines Verständniß in dem, was sie aus der „Dichterliebe“ ausließ. Darunter war freilich eines der allerbesten Lieder: „Ich grolle nicht“; aber die Sängerin fühlte ganz richtig, daß ihre Individualität dagegen reagirte. Aus demselben Grunde hätte sie füglich auch das letzte Lied — von dem Heidelberger Faß, das Heine für seine großen Schmerzen benöthigt — weglassen können; für den burschikosen Humor desselben paßt nur eine Männerstimme, und eine recht „aufbegehrende“ obendrein. Braucht noch gesagt zu werden, daß die Barbi die Schumannschen Lieder mit Zartheit und Wärme vortrug? Welch echter Schmerz klang aus den Schlußversen: „Doch wenn du sprichst: ich liebe Dich! so muß ich weinen bitterlich.“ Wenn man sich erinnert, daß Heine zuerst „freudiglich“ geschrieben hat, bevor ihm das „bitterlich“ besser gefiel, so darf man wohl sagen, die Barbi habe in diesen Liedern mehr wahre Empfindung gezeigt, als Heine selbst. Zu ihren schönsten Vorträgen gehörten auch vier Schubertsche Lieder. Zwei fast unmerkliche feine Züge fielen mir auf. Im „Neugierigen“ der Vers: „das andre heißet Nein“, dann in der Ungeduld: „und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben“ — da zog eine leichte Wolke ängstlich über ihren Ton, über ihr Gesicht, um schnell wieder zu verschwinden.

Herr Scheidemantel errang als Liedersänger einen großen und verdienten Erfolg. Wir kennen diesen Künstler, bei dem ein wohlgeschultes jugendliches Organ sich mit Verstand und Empfindung zu schönem Einklang verbinden, bereits vom Hofoperntheater her. Dort schien er mir noch unmittelbarer zu wirken, vielleicht weil die berückende Romantik eines Heiling oder Zampa den Sänger mit einem starken Hauch von Poesie umgiebt, der im Concertsaal verschwindet. Scheide=

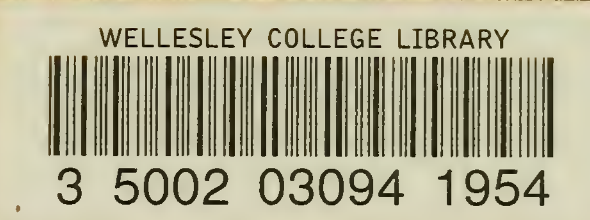
mantels Liedervorträge stehen auf der Höhe seiner vortrefflichen Gesangstechnik, bei stets richtiger Auffassung und warmem Ausdruck. Hinreißend möchte ich sie kaum nennen. Das mag an dem etwas trockenen Klang seiner tieferen und mittleren Töne liegen, welche ja im deutschen Liede vor den hochliegenden Glanzstellen vorwiegen. Auch schien mir die feinste Blüthe der Poesie, ein letzter belebender Hauch von Temperament zu fehlen. Scheidemantels Vortrag hat, entsprechend seiner Persönlichkeit, etwas solid Verständiges, ruhig Gefaßtes. Das sehr selten gehörte Beethovensche Lied „Der Kuß", daß ein scherzhaftes Gedichtlein zu einer altmodischen Arie ausdehnt, interpretirte Herr Scheidemantel mit guter Laune. Das köstliche, so oft pathetisch mißverstandene Lied „Geheimes" von Schubert sang er, wie es sein soll, mit leichtbewegter schalkhafter Anmuth. „Sei mir gegrüßt" verliert in tieferer Stimmlage den ursprünglichen unersetzlichen Schmelz. Dennoch konnte Scheidemantel damit jedermann vollauf befriedigen, dem nicht, wie mir, der Vortrag Walters tief in Ohr und Herz eingeprägt ist. An Walters „Sei mir gegrüßt" reicht für meine Empfindung kein zweiter Sänger heran.

Dem ersten Bariton der Dresdener Oper folgte schnell als Concertgeber sein Kollege vom Münchener Hoftheater, Herr Eugen Gura. Seltsam, daß dieser seit einem Vierteljahrhundert in ganz Deutschland bekannte und hochgeschätzte Künstler — ein Deutschböhme von Geburt — niemals in Wien gesungen hat. Als Jüngling lebte er eine Zeit lang hier, um sich an der Akademie zum Maler auszubilden. Dann zog er nach München an die Malerschule, wo er bereits Aufmerkkeit zu erregen begann, als seine schöne Stimme plötzlich bei Künstlerfesten entdeckt wurde. Es ist nicht undenkbar, daß sein malerisches Talent ihm für den musikalischen Farbenreichthum zu statten kam, den er im Vortrag der Löweschen

Balladen entfaltet. Auf diesem Gebiet ist Gura Meister, ja der größte, den wir kennen. Das hat er gleich in seiner ersten Vortragsnummer „Edward“ bewiesen, einer der schönsten Balladen Löwes, zugleich einer der schwierigsten Aufgaben für den Sänger. Abgesehen von dem ungewöhnlichen Stimmumfang und der Ausdauer, die sie verlangt, erfordert das scharfe Auseinanderhalten der beiden Rollen (Mutter und Sohn), dann die reißend anschwellende dramatische Steigerung einen Sänger ersten Ranges. Mit gleicher Kunst der Auffassung, der Darstellung, der Aussprache ließ Gura „Der Wirthin Töchterlein“, den „Erlkönig“ und das Goethesche „Hochzeitslied“ von Karl Löwe folgen. Der epische Gesang, der Balladenvortrag bildet ohne Frage in dem weiten Ring der Liederkunst dasjenige Gebiet, welches vorzugsweise der Baß- und Baritonstimme zufällt. Auch im Vortrag der Schumannschen „Dichterliebe“ — Herr Gura sang in einem Zug alle sechzehn Lieder — erwies er sich als denkender und warmfühlender Künstler; die Wirkung war aber lange nicht so unmittelbar und hinreißend, wie die der Balladen. Die Zeit raubt den Baß- und Baritonstimmen viel früher den Timbre als die Kraft — und Gura ist kein Jüngling mehr. Seine Stimme klingt stark und voll, läßt aber im Piano, in anhaltend sentimentalem Gesang, Weichheit und Schmelz vermissen. Darum singt auch Gura meistens stark, nicht zum Vortheil der eigenthümlich dämmernden, halbverschleierten Empfindung der Schumannschen Heine-Lieder. Dazu tritt noch der früher berührte Uebelstand, daß die meisten für Tenor oder Sopran geschriebenen Liebeslieder durch Transponirung für tiefe Männerstimmen an Reiz verlieren. Von unbeschreiblicher Wirkung war Guras Vortrag des „Archibald Douglas“ und „Prinz Eugen“, diesen Perlen aus Löwes Balladenschatz. Karl Löwe — ein Zeitgenosse des nur zehn Jahre älteren C. M. Weber — steht heute

noch unerreicht in der Balladencomposition. Auf dieses Gebiet blieb seine Herrschaft begrenzt. Wie unseren großen Lyrikern Uhland und Heine kein Drama gelingen wollte, so sind auch Löwes Opern und Oratorien erfolglos geblieben. Er hat kaum ein rein lyrisches Lied geschrieben, das sich mit Schubert messen könnte, und keinen einzigen Chor, der mit Mendelssohnschen vergleichbar. Seine Balladen hingegen werden uns immer Freude machen, geist- und phantasiereichen Sängern immer Erfolge bereiten. Sie verlangen kein glänzendes Organ, ja man könnte fast behaupten, daß eine geringere Stimme sich besser dafür eigne, als eine volle, sinnlich blendende; jene braucht allerhand gewagte Stellen nur anzudeuten, welche diese, zum Nachtheil des Gedichtes, mit gesättigten Farben voll auszuführen trachtet. Ich erinnere an die stimmgewaltigen Baritons Bulß und Reichmann. Löwe selbst, der mit dem Vortrag seiner Balladen alles entzückte, hatte wenig Stimme, und als er zuletzt (1844) in Wien sang, eigentlich gar keine. „Ihr herrlichen Wiener," schreibt er dankbar bewegt, „ihr habt von mir nur noch einen Nachklang vergangener Tage . . ." Herrn Guras Vorträge wurden von Herrn Professor Giehrl sehr sorgfältig begleitet. Herr Giehrl gilt in München für einen der vorzüglichsten Klavierlehrer. Hoffentlich beginnt er seinen Unterricht mit dem Rath, die Schüler mögen ja nicht soviel Pedal nehmen, wie er selbst. Rheinbergers „Toccata" und Rubinsteins C-dur-Etüde (op. 23) spielte er mit ausreichender Kraft und Geläufigkeit, wenngleich mit etwas hartem Anschlag — aber was da Alles mit- und durcheinander klang bei stets gehobener Dämpfung! An Beifall hat es Herrn Giehrl nicht gefehlt, ebensowenig wie jüngst Herrn von Bose, unter dessen höflichen Leipziger Händen sogar Chopins geniale F-moll-Phantasie langweilig wurde. Wir sind nur leider etwas verwöhnt.

G. Pätz'sche Buchdr. (Lippert & Co.), Naumburg a/S.



ML 60 .H21 6
Hanslick, Eduard, 1825-1904.
Die moderne Oper

